ИСКУССТВО КИНО

2007

Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

❑ПРОФЕССИЯ — КИНОДРАМАТУРГ: КАЖДЫЙ ПИШЕТ, КАК ОН СЛЫШИТ? МЫ ЧАСТО ВИДИМ ПО НЫНЕШНИМ КАРТИНАМ, ЧТО СО СЦЕНАРИСТАМИ ПРОДЮСЕРЫ И РЕЖИССЕРЫ НИЧЕГО НЕ ОБСУЖДАЛИ, НЕ ПЫТАЛИСЬ ОСМЫСЛИТЬ СОДЕРЖАНИЕ... *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* **❑СОЧИ-2007: ПОЛЕ НАПРЯЖЕННОГО ПРОТИВОСТОЯНИЯ ГЛАВНАЯ ИНТРИГА ФЕСТИВАЛЯ УМЕСТИЛАСЬ НА ОСИ «ПРОСТЫЕ ВЕЩИ» — «ГРУЗ 200»** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **«ПРОСТЫЕ ВЕЩИ»: СЕМЕЙНАЯ ДРАМА С ЭКЗИСТЕНЦИЕЙ В НАЧИНКЕ ТАКОГО РОДА КАМЕРНЫЕ ФИЛЬМЫ НА ПРИВАТНЫЕ СЮЖЕТЫ ПРИЛИЧНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ ДОЛЖНА РОЖДАТЬ ДЕСЯТОК В ГОД** *ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ* **❑«КИНОТАВР»: ПО ПРИНЦИПУ ЕСТЕСТВЕННОГО ОТБОРА НЕ СВИДЕТЕЛЬСТВУЕТ ЛИ ЭТОТ ЗАКОН ДИКОЙ ПРИРОДЫ О ГЛУБИННОМ КРИЗИСЕ РОССИЙСКОГО КИНО?** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* **❑ВЕРТИКАЛЬ ФИЛЬМ ВСЕГДА БОЛЬШЕ ТОГО, ЧТО МОЖЕШЬ СКАЗАТЬ, ДАЖЕ ЕСЛИ ТЫ — ЕГО АВТОР** *АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ* **❑СУХОРУКОВ: ПРАЗДНИК САМОВЫРАЖЕНИЯ АРТИСТЫ ТАКОГО ПЛАНА УМЕЮТ ЗАИНТРИГОВАТЬ ЗРИТЕЛЯ** *АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА* **❑ЗАВЕЩАНИЕ И ЗАВЕТ ЕСЛИ ЕСТЬ ТОЛЬКО ГОРДОСТЬ БЕЗ СТЫДА, НАРОД ТЕРЯЕТ ИСТИННОЕ САМОСОЗНАНИЕ** *ЗИНАИДА МИРКИНА* **❑ДОКУМЕНТАЛИСТ ВСЕМОГУЩ? МЫ НЕ СПОСОБНЫ ИЗМЕНИТЬ МИР, МЫ СПОСОБНЫ ТОЛЬКО ЗАФИКСИРОВАТЬ ЕГО** *МАРИНА РАЗБЕЖКИНА* **❑ПИТЧИНГ ПО-РУССКИ НАМ ВСЕМ НУЖНЫ ОТКРЫТОСТЬ ИНФОРМАЦИИ, ПРИВЫЧКА К ОБСУЖДЕНИЮ ПРОЕКТОВ И ОБМЕНУ ОПЫТОМ** *АННА ГУДКОВА*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» „ 8/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Кинодраматургия: кризис профессии или индустрии?
Сочи-2007: «круглый стол»

РЕПЕРТУАР

23

ЕЛЕНА СТИШОВА — КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Неинтересных фильмов нет
Сочи-2007

32

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
Взгляд на «Вещи»
«Простые вещи», режиссер Алексей Попогребский

35

СТАНИСЛАВ Ф. РОСТОЦКИЙ
Бремя желаний
«Русалка», режиссер Анна Меликян

39

МАРИНА ДРОЗДОВА
Тремор
«Кремень», режиссер Алексей Мизгирев

КОММЕНТАРИИ

43

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Естественный отбор

46

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Смерть и удивительные приключения ПБОЮЛов

50

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Сочи в SHORTах

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ **КИНОТАВР**

И М Е Н А

55

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ

Реальность — миф

Интервью ведет Галина Переверзева

59

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Что царь, что не царь...

Портрет актера Виктора Сухорукова

Р А З Б О Р Ы

67

ЗИНАИДА МИРКИНА

ГУЛАГ и заповеди Христа

«Завещание Ленина (Варлам Шаламов)», режиссер Николай Досталь

75

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА

Горизонтали маленького мира

Проблемы драматургии в документальном кино

83

АННА ГУДКОВА

Особенности национального конкурса

Сочи-2007: конкурс продюсерских проектов

П У Б Л И К А Ц И И

91

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Борисов: «Все нужно строить»

Портрет художника Александра Борисова

Ч Т Е Н И Е

113

ДЕНИС ЧЕРВЯКОВ

Все со всеми

Сценарий

150

БЕАТА ТЫШКЕВИЧ

Не всё на продажу

Воспоминания актрисы

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Фото С.Головача

Состояние отечественного кинематографа в самых разных профессиональных цехах все чаще связывают с кризисом российской кинодраматургии. Растерянность перед новой реальностью и слом национальных литературных традиций, уход больших мастеров и, соответственно, ослабление позиций сценарной школы, беспрецедентное расширение рынка предложений — как следствие гигантского объема сериального производства, которое привело к снижению требований к автору, — эти и многие другие аспекты проблемы нуждаются, на наш взгляд, в серьезном обсуждении. Мы продолжаем разговор о причинах сценарного кризиса и его влиянии на российскую киноиндустрию. Материалы, посвященные этой теме, публикуются в рубриках «Здесь и теперь», «Разборы», «Опыт», «Чтение».

Драматургия для экрана стала предметом дискуссии на «круглом столе», который «Искусство кино» традиционно проводит в рамках «Кинотавра». В разговоре приняли участие продюсеры Александр Роднянский, Сергей Шумаков, Сергей Члиянц, Сергей Сельянов, дистрибьютор Сэм Клебанов, драматург Елена Гремина, сценарист Денис Захаров, режиссеры Павел Чухрай, Владимир Хотиненко, Александр Велединский, Александр Митта, критик Кирилл Разлогов, вице-президент «Юнифранса» Жоэль Шапрон. Вел обсуждение Даниил Дондурей.

Кинодраматургия: кризис профессии или индустрии?

Даниил Дондурей. На вопрос, предложенный для дискуссии, можно ответить просто: «Кризис существует и там и сям». И это было бы неверно. Кризис — это ведь продуктивное состояние, только оно длится у нас как-то слишком долго, принимает странные формы, достижениями или новым взглядом на жизнь не завершается. Но сначала, на мой взгляд, надо зафиксировать то, что происходит в индустрии как целостной системе, состоящей из десяти-пятнадцати элементов.

В этом году на экраны выйдет примерно 300 фильмов. В мае мы собрали денег в два раза больше, чем в прошлом мае, а всего годовые сборы составят от 550 до 600 миллионов долларов. В 2010 году это будет миллиард, если производство, прокат и вся экономика — а значит, и доходы зрителей — будут развиваться в тех же темпах, в каких развиваются последние пять лет. Через два года у нас будет более двух тысяч залов. И Владимир Досталь, который обещал вернуться в кинематографию из телепроизводства только тогда, когда в России начнут работать две тысячи залов, сдержит свое слово. Сейчас уже 28 процентов сборов дает российское кино. За первые пять месяцев это составило 85 миллионов долларов из двухсот семидесяти собранных. Хотя более 90 процентов всех этих денег заработали всего семь картин. Это «Волкодав», «Жара», «Любовь-морковь», «Параграф 78», о которых критики факти-

чески не пишут. Это то кино, которое снимается для кинотеатров, собирает деньги и по требованию главных редакторов и продвигающих кинокомпаний попадает на страницы газет и журналов, но при этом практически не существует для профессионального киноведческого, исторического и другого анализа.

Совсем другое кино остается во времени. Сегодня оно может касаться самых острых, актуальных тем. К сожалению, наш кинематограф этой свободой пренебрегает. Практически нет социального кино, политические проблемы вообще не поднимаются. Я знаю, вы скажете о цензуре. Но мне неведомы случаи, когда качественные сценарии на политические темы не были бы если не сняты, то хотя бы опубликованы. Если есть такие — милости просим к нам в журнал, половина тех сценариев, которые публикует «Искусство кино», потом снимаются.

Ни у продюсеров, ни у сценаристов, ни у режиссеров, в сущности, нет адекватных представлений о кассе, о самой природе успеха. Все выводы очень субъективны. Тысяча сценариев, которые сегодня поступают только в Федеральное агентство по культуре и кинематографии, и примерно столько же — для сериалов не могут стать основой для полноценных произведений. Мы же видим их качество после гигантских и многомерных селекций. Конечно, тысяча сценариев для 80—90 проектов — достаточно хороший процент для отбора. Но все равно в итоге речь заходит о четырех-пяти картинах, которые остаются в истории кино и в истории кинобизнеса.

Добавьте к этому общую идеологическую, смысловую невнятицу в головах практически всех, кто занимается театральным и телевизионным кинематографом. Продолжает культивироваться абсолютно негативное отношение к нынешней жизни. Конечно, не такое отрицательное, как к 90-м годам, которые по своей катастрофичности объявлены, по-моему, равными эпохе Великой Отечественной войны. Не выяснены и отношения с советским периодом. Ну, может быть, радикальность балабановской картины «Груз 200» позволит начать это время как-то переосмысливать. Все содержательное пространство в нашей стране построено по принципу взаимопогашения: в одном проекте мы говорим, что советская власть и вся жизнь в те годы были чудовищны, в другом тут же убеждаем народ, что все было прекрасно. Есть еще проблема эскапизма — легче снимать про 84-й год, не называя прямо, что все то же самое хочется сказать про современное существование. А что делать с историческими фильмами, с другими жанрами?

Мне кажется, все профессионалы страдают самоуверенностью. У них — вернее, у всех нас — нет ни малейшего сомнения в том, что мы действительно понимаем нынешнюю реальность, в том, что продюсеры понимают нужды и ожидания своих зрителей. Эта самоуверенность — главная причина того, что в нашей стране практически не проводятся социологические исследования в области киноиндустрии, продвижения фильмов и т.п. Никто не заказывает такие исследования, а значит, никто не имеет данных для глубокого и всестороннего анализа ситуации. Соответственно, и выводы верные никто не делает. Вроде бы все понимают, что в кинотеатрах сидят совсем не те зрители, что у телевизора, но непонятно, для кого снимается то кино, которое снимается. Ведь у телевидения много аудиторий, и в кинотеатрах сегодня тоже много аудиторий, но они — разные. Изучать их особенно важно в России, где у людей нет общего представления о том, в какой стране они живут и чего хотят от сегодняшнего и завтрашнего дня.

Вот Балабанов — герой этого года — говорит: «Ну, ясно-де, к власти пришли фарцовщики, да и черт с ними». Не так все просто, это надо осмыслить. Но как раз попыток осмысления пульсирующего непроваренного процесса сегодняшней действительности и отношения к ней в российской кинодраматургии не предпринимается. Может быть, потому что важно любой ценой снимать коммерческое кино за большие деньги? Фильмы, которые собрали кассу (7—9 названий собрали девяносто процентов кассы), про реальность нам ничего не рассказывают, у них другие задачи.

Возникает простое разведение: либо «мыло» — либо арт, либо коммерция — либо искусство. Нет главного — среднего слоя, мейнстрима, качественного мифостроительства. Индустрия не работает на усложнение. У нас должны быть экспертизы разных жанров, разных типов гламура, если мы говорим об индустрии. У нас должно быть понимание причин того, почему актуальное кино в основном снимают люди старше пятидесяти лет — такого в истории мирового кинематографа не было. Почему оно почти не появляется на фестивалях, а если и попадает туда, то это картины, которые здесь, дома, почти не востребованы. Возникает ситуация дискомфортных диспропорций, противостояний, несостыковок. Либо кино для фестивалей, востребованное узкой зарубежной аудиторией, либо то, которое имеет шансы попасть на российские экраны, но презирается критиками. Коммерческое кино в содержательном смысле сегодня в России снимать сложнее, чем авторское. Мне кажется, что все типы киноиндустрии взаимосвязаны, и Тарковский по каким-то причинам возникает благодаря Гайдаю, Гайдай отталкивается и поддерживает Тарковского. Идет внутренняя плодотворная дискуссия.

Мы видим по нынешним картинам, что со сценаристами продюсеры и режиссеры просто не разговаривали. Многие недостатки и нелепости, которые потом, когда фильм готов, всем кажутся очевидными, возникают именно потому, что за столом, на начальной стадии работы ни со сценаристами, ни с режиссерами демиурги проекта ничего не обсуждали. Не пытались осмыслить содержание, послание, представить, для кого создается фильм. Конечно, хорошо снимать за государственные деньги для самих себя — сладкая, чудесная ситуация, цены на нефть позволяют направить сюда сто миллионов долларов — это хороший допинг. Но он, в отличие от Румынии или Германии, где уже работают четыре-пять режиссеров, снимающих актуальное кино, не приводит к масштабным достижениям.

Всем известно, что одна из основных проблем культуры в нашей стране заключается еще и в том, что на глазах исчезает, аннигилируется подготовленная аудитория. Она мутирует, для нее не остается места в кинотеатрах, на нее не рассчитывает и телевидение. И даже когда возникают сложные ситуации, Константин Львович Эрнст говорит: «Какие проблемы? «Груз 200» будет показан на Первом канале ночью, в ночной премьере «Закрытого просмотра Гордона». Мне кажется, что сегодня важно поставить задачу дифференцированного понимания самой индустрии, ее коммерческих ситуаций, публики и т.п. Нужно что-то делать, предпринимать попытки с этим работать, а не заклинать себя тем, что в стране все отвратительно или все равно хорошие вещи не пробить на телеэкран или в кинотеатры. Можно работать с конкретными проектами и правильно готовить их.

Когда-нибудь у нас будут собирать достоверную статистику, заказывать множество специальных исследований. Все-таки из этих 600 миллионов долларов сборов в этом году 500 миллионов останется в России! Для любой страны это несметные деньги. Добавьте к этому 100 миллионов государственных — это большой бизнес. И можно было бы давно заниматься настоящей политикой в области кинематографии. Я еще в прошлом году говорил о том, что у нас отсутствует серьезная Ассоциация продюсеров, которая могла забрать у государства — по праву «длинной руки» — очень важную функцию распределения бюджетных денег, могла бы определять, на что их тратить, объявлять приоритеты, обсуждать их, работать со сценаристами. Вы же понимаете, что этого никто не делает с начала 90-х годов. Раньше этим занимался Союз кинематографистов на всевозможных семинарах, «круглых столах», мастер-классах. Я согласен с Владимиром Падуновым, который высказал здесь, на «Кинотавре», очень важную мысль о том, что «актуальность переходит в процессы восприятия». Когда в течение одного часа по поводу того же «Груза 200» слышишь такие полярные суждения, как «чудовищное кино» и «выдающийся фильм», то понимаешь, что существует острая потребность в системном осмыслении механизмов восприятия.

Меня каннская программа в этом году поразила тем, что фильмы, кото-

рые получили призы или общественное признание, предложили людям вдохновляющие гуманитарные практики. Подготовленные зрители, неподготовленные — любые — получили то, что ни на телевидении, ни в газетной публицистике, ни в сериалах они получить не могут.

Александр Роднянский. Даниил Дондурей сформулировал несколько сложных задач, каждая из которых может, по меньшей мере, быть оспорена. Давайте сконцентрируемся.

Д.Дондурей. Мы говорим про сценарии, так как понимаем, что многие проблемы связаны с ответом на вопрос: про что кино? Когда зрители — от подростка до доктора искусствознания — начинают рассказывать о фильме, они, безусловно, начинают именно с этого.

А.Роднянский. Я сформулирую несколько соображений, которые, вероятно, покажутся не до такой степени радикальными, как ряд фильмов из программы «Кинотавра», но в нашем кругу могут вызвать некую реакцию.

Первое: существует ряд мифов, которые так или иначе постоянно используются. Вот только что я с рядом из них столкнулся. Например, миф о Румынии как о маленькой стране. На самом деле это вторая по величине страна в Восточной Европе, с тридцатью миллионами населения, с огромным рынком, способным выдерживать самые серьезные проекты, развивающаяся достаточно динамично: показатель роста ВВП в год у нее примерно 7 процентов — не ниже российского. Так что удивление от того, что там что-то хорошее делается, например фильмы, — это высокомерная позиция, привычная, оставшаяся с советских времен. Опыт такого рода государств принципиален.

Второе: традиционное деление кинематографа на коммерческий и авторский всегда вызывает у меня вопрос: «А какой кинематограф — авторский? И что такое коммерческий кинематограф? Он что, непременно не авторский?» У нас любой фильм имеет коммерческое, то есть экономическое измерение, а мы живем в условиях сектора реальной экономики. Вне зависимости от того, делает ли фильм Джим Джармуш или Алексей Балабанов, вне зависимости от того, производит его Джерри Брукхаймер или Константин Эрнст. В любом случае подразумевается реальная экономическая модель, а это значит как минимум, что результат производства попадает под определение «коммерческий». Разница в другом: в том, что целевые аудитории той и другой категории фильмов принципиально разные. И, соответственно, способы производства фильмов — разные, как и такие содержательные моменты, как глубина исследования человека, его поведения в предлагаемых обстоятельствах.

Нельзя разбивать кино на две части — коммерческое и авторское. Я понимаю, что это выгодно, это удобно. Потому что в условиях отсутствия реального, вертикально интегрированного, полного цикла киноиндустрии главными персонажами в этом бизнесе, как и в советские времена, остаются либо редакторы, либо эксперты — те люди, которые говорят о фильмах, пишут, оценивают. И если нет реакции целевой аудитории на так называемый авторский фильм, если он не проявляет себя на международном фестивале и не попадает в свою, параллельно мейнстриму существующую систему дистрибьюции, то это не значит, что он не имеет коммерческого измерения. Джармуш или Гринуэй, к примеру, — чрезвычайно успешные режиссеры. И до появления «Ночного Дозора», не забудем, самым результативным российским фильмом в международном прокате именно по экономическим показателям был «Русский ковчег» Александра Сокурова. Но если нет такой системы, мы сразу загоняем себя в тупик субъективных реакций: плохо — хорошо, нравится — не нравится, важно — не важно.

Мне кажутся принципиальными две проблемы. Первая. Кинематограф и сценарий в первую очередь — это инструмент обсуждения и понимания времени, в котором мы существуем, как говорил Даниил Дондурей. Меня это волнует бесконечно. Чрезвычайно важно осознать, как соотносятся современный российский кинематограф и наша сегодняшняя жизнь, до какой степени адекватно эта жизнь представлена теми героями, конфликтами и обстоятель-

ствами, которые предлагают отечественные фильмы. Их драматургия — прежде всего.

Вторая проблема, которая так или иначе связана с первой, — это постоянно дискредитируемый мейнстрим. Российский мейнстрим — по-прежнему изгой, существование которого признают, говорят, что это, в общем, неплохо, не так вредно, как могло бы быть, но в целом не более чем игрушка обстоятельств. Обращаю ваше внимание, что Россия, пожалуй, единственная европейская страна, во всяком случае одна из очень немногих, в которой три или четыре года подряд первое место в топ-десятке национального бокс-офиса занимают фильмы национального производства. Это означает, что у нас есть настоящий потенциал мейнстрима.

Главные дискуссии о сегодняшнем времени ведутся в России на телеканалах. Плохо или хорошо — это уже другой вопрос. Там в немногочисленных ток-шоу, сериалах, в немногочисленных игровых фильмах появляются герои, живущие здесь и сейчас. Именно туда, в маргинальные тайм-слоты, стремятся попасть авторы многих показанных и не показанных на фестивалях фильмов. То, что такое кино не ставят в прайм-тайм, — не воля злобных карликов, руководящих телевизионными каналами, а объективные обстоятельства реальности. Реальности той системы отношений с экранным миром, которая выработалась у широкой аудитории и, естественно, существует давным-давно. Так вот, мейнстрим пробился к этой — массовой — аудитории, которая, к сожалению, пока еще небольшая. Если сопоставить публику старых советских фильмов (50—70 миллионов проданных билетов) и самых успешных проектов нового российского кино (7—9 миллионов билетов), то станет понятно, что в кинотеатры ходит сегментная, как правило, молодая аудитория, которая относится к кинематографу прежде всего как к развлечению. Обязанность тех, кто делает фильмы для этой категории зрителей, естественно, состоит в том, чтобы соответствовать ее ожиданиям. Можно сколько угодно повторять, что это неправильно. Но мейнстрим — это язык универсально понятный, используя который, можно обсуждать самые серьезные сюжеты, контексты и темы, самых актуальных героев.

Это принципиальный момент, иначе не существовало бы, скажем, американского мейнстрима, так легко коммуницирующего со зрителем по всему миру. Иначе бы не существовало столь немногочисленных, но вполне удачных явлений национальной кинематографии. Кстати, следует отметить появление в быстро развивающихся экономиках своей киноиндустрии, значительно оперативнее откликающейся на потребности и вызовы собственного общества. Скажем, в Турции лидеры национального кинопроката — молодые режиссеры, как и у нас, пришедшие из смежных областей: с телевидения, из театра, из рекламы. Они привыкли говорить на универсальном языке и обсуждать темы, важные для своей целевой аудитории. Собственно, я утверждаю следующее: дискредитация мейнстрима, практически абсолютная в нашем профессиональном общественном сознании, приводит к ограничению возможностей одного из самых сильных инструментов, которым могли бы пользоваться наиболее талантливые участники кинопроцесса. На самом деле в мейнстрим еще не пришли, я убежден в этом, лучшие сценарные и режиссерские силы. Но пытаются прийти, пытаются осваивать новые территории. Однако мейнстрим — не маргинальная периферийная зона, куда можно спокойно сдвинуться из артхауса. Я не хочу обсуждать фильмы, показанные в Сочи, это не моя задача, но скажу, что попытка уйти в сферу мейнстрима одного из лучших наших режиссеров — Валерия Тодоровского — дала как минимум полемичный результат. Срабатывают свои сложнейшие законы взаимоотношений автора с аудиторией. С ней никто не разговаривает на ее языке.

Я позволю себе привести примеры, связанные с американским телевидением, которое умирало семь лет назад от бессмысленности производимых им сериалов. Как они вышли из кризиса? Они призвали новых людей из кинематографа, нашли новых продюсеров, привели таких асов, как Джерри Брукхаймер, мощных режиссеров и авторов и в результате получили «Анатомию

Грейс», «Отчаянных домохозяек» и то, что у нас называется «Остаться в живых». Все это было сделано за последние четыре-пять лет.

Наше кино сегодня в осмыслении действительности отстает лет на пять, а то и на десять. Сегодняшние молодые люди совершенно иначе живут, чем мы в юности, они обладают возможностью выбирать как минимум один из двадцати эфирных каналов, читать любую книжку из ста тысяч названий, которые есть на прилавках магазинов, любой глянцевый или неглянцевый журнал. Они реализуют свою концепцию мира, личного существования, не дидактически им навязанную, а самостоятельную. Так вот — в кино они ее не видят, не узнают. Это принципиальный момент.

Я не останавливаюсь на том, что не хватает определенных жанров. Жанры — это вопрос авторских интонаций и умения выстраивать комедии, драмы, мелодрамы, триллеры. Самое главное: если не опознается жизнь, то не опознаются и характеры. Что общего у тех людей, которые приходят в кинотеатр, с героями фильмов, которые им показывают?

Мы говорим о языке, способном заинтересовать широкую аудиторию, вовлечь ее в контекст нашей нынешней жизни, в которой успех, деньги, семья, любовь и т.п. — базовые человеческие ценности — рассматриваются иначе, выглядят иначе, чем раньше, и нуждаются в новых интерпретациях. Они сегодня категорически далеки от традиционных, а мы очень часто существуем в рамках советской парадигмы, в которой до сих пор прощаемся с 1984 годом, с Советским Союзом. Мы до сих пор не можем изжить в себе советские комплексы. Но в 1984 году советская система была страшнее, чем маньяки, живущие в ней. Я считаю, что в смысле проговаривания времени мы не сумели привлечь тех людей, которые этим заняты, — может быть, поможет «новая драма», еще какие-то художники, существующие рядом с кино. Пока же, я думаю, наш кинематограф в целом, за исключением отдельных мейнстримовских проектов, представляет собой глубоко маргинальное явление. Он идет параллельно с интересами большой и нуждающейся в разговорах с ней аудиторией.

Павел Чухрай. Я хотел бы сузить проблему, потому что мне трудно вычленить что-то одно из того, о чем здесь уже говорилось. Конечно, надо собираться, разговаривать, в частности со сценаристами и режиссерами, о творческих проблемах. Но дело в том, что сегодня нет круга лиц, с которыми эти разговоры можно было бы вести. При советской власти (а в США и по сей день) существовали люди, которые живут за счет сценарного ремесла. У нас таких людей сегодня практически нет. Запускается огромное количество проектов, но мы все прекрасно знаем, почему они запускаются. Это то же самое, что бороться с коррупцией в государстве, которое заточено на коррупцию. Бессмысленны все эти кампании.

Для меня тезис «снимать для себя» не существует. Это придуманный тезис. Кира Муратова не может снимать для себя, Тарковский не мог снимать для себя. Так думают люди, которые вчера выращивали бройлеров, а деньги получили для того, чтобы их быстро «распилить». И завтра они этим не будут заниматься. Таких «авторов» запускается огромное количество. И сценаристов, и режиссеров идет огромное количество в это дело. Это просто «распиливание бабок». Вот и всё.

Конечно же, если бы строже был отбор, наверное, фильмов выходило бы меньше, и мы не могли бы хвастаться такими потрясающими цифрами роста, но это были бы реальные картины. И это были бы реальные люди, не появляющиеся из небытия и уходящие в черноту. Что нужно в первую очередь делать для сценаристов во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров? Совершенно необходимо учить их ремеслу. Не сложным духовным исканиям — к этому способные люди сами придут. Сценариста к хорошему материалу готовит длинная жизнь, а не дискуссии, пусть и интересные.

Главное — научить владеть профессией. Мы учим студентов на сценарном факультете, а они потом исчезают, и вместо них в кино приходят совершенно другие, случайные люди, которые получают по каким-то непонят-

ным мне причинам возможность работать. Я уверен, что если бы экономические проблемы в киноиндустрии были решены, то у нас опять, как в советские времена, появился бы круг сценаристов — настоящих мастеров, которых все знают лет под тридцать. И тогда бы приходили и молодые, и не очень молодые, возникла бы определенная аура, создаваемая профессионалами, которые растут и мужают только в атмосфере продуктивных творческих взаимоотношений. Появились бы таланты и просто ремесленники. Тех и других нам сегодня отчаянно не хватает. Вот почему — только из-за экономической ситуации, не дающей возможности нормально работать и развиваться целой отрасли, — у нас нет сейчас серьезной кинодраматургии. А вовсе не потому, что мы будущим сценаристам, обучая их, чего-то недорассказали или они чего-то не поняли про 1984 год. Уверяю вас, будут профессионалы — и они все поймут, а кроме того, смогут у вас спросить, вы им подскажете.

Сергей Члиянц. С этого фестиваля я всегда что-либо увозил — какую-то идею или человека. Рядом со мной сидит мой друг режиссер Александр Велединский, мы два фильма с ним сделали. Я, вообще-то, каждый год фильмы не выпускаю, потому что не хотел бы, чтобы люди, которые финансируют мои проекты, теряли деньги. Так вот, у нас с Велединским сейчас нет сценария: то, что мы уже давно хотим сделать, мы сделать не можем. Потому что себестоимость кинопроизводства зашла в зону риска так далеко... сегодня это 500—700 тысяч долларов. Это больше того, что может себе позволить такой продюсер, как я. Не хочу, не могу терять такие суммы, чувствую, что это очень опасно.

Другой факт. У меня есть еще один друг—режиссер Петр Буслов. Я думаю, что это очень эффективный режиссер, который не работает, как вы знаете, уже больше года. Он ходил по рынку, выслушивал предложения, сомневался, выбирал. В итоге пришел недавно и говорит: «Знаешь, я книгу прочитал, называется она «СанькЯ»», думаю, что многие из вас с ней знакомы, ее написал Захар Прилепин. «Давай сделаем картину по этой книге». Я прочитал ее и чуть с ума не сошел. Ее художественные моменты не обсуждаю. Так вот, вернусь к вопросу о цензуре. У нас есть, господа, ограничения на сюжеты. И не нужно делать вид, что их нет. Некоторые мои коллеги, очень уважаемые мной люди, не советуют снимать фильм по этой книге. Да и сам Буслов спустя какое-то время сказал: «Знаешь, Эдгарыч, я передумал, не хочу, чтобы меня били в милиции. Не хочу, чтобы меня закрывали и лишали возможности работать, а заодно со мной и тебя тоже».

Александр Велединский. Опять все у нас начинается с искусства, а заканчивается деньгами. Опять почти все вопросы свели к экономике. А дефицит сценариев — это настолько понятно, это же вечная тема. Вот сейчас мой друг Игорь Порублев написал гениальный сценарий. Он его снимет сам, наверное, через полтора года вы увидите картину. Больше ничего не могу сказать на эту тему.

Д.Дондурей. То есть все в порядке?

А.Велединский. Я считаю, что да. То есть, как всегда, плохо, но это и есть в порядке, потому что «хорошо» не бывает много. Счастье бывает только сейчас, в эту секунду.

Д.Дондурей. Спасибо за оптимистичную точку зрения.

Елена Гремина. Здесь кто-то упомянул «новую драму», о которой в киноконтексте на прошлом «Кинотавре» впервые заговорили, поскольку много спорили о фильмах «Изображая жертву» Серебренникова и «Эйфория» Вырыпаева. А я вспоминала, как начиналась «новая драма». Приехал в Москву человек из лондонского «Роял корт» — это один из самых знаменитых в мире театров, который открывает новых драматургов, бескомпромиссных, как бы некоммерческих. Потом они становятся успешными, так как по их пьесам делают всемирно известные спектакли. Так вот менеджер «Роял корт» произнес на одной из наших театральных дискуссий фразу, от которой мои коллеги просто упали в обморок, так как все мы до него долго говорили о том, что пьес нет, драматургов нет и все ужасно. «Если в драматургии кризис, в этом виноват те-

атр», — сказал один из авторитетных европейских профессионалов. Наверное, в этом есть резон. В театре многое изменилось, сейчас интересные пьесы ставятся. И обретают популярность за рубежом. Более того, и в кино, и на телевидение пришли талантливые люди, я думаю, что это только начало важного процесса. Проблема в том, чтобы люди встречались, ведь многие из тех, кто хочет что-то предложить кино, не знают, как это сделать, потому что, по моему опыту, последовательной экспертной работы именно с драматургией у нас нет. Как правило, самые талантливые люди не бегают с пьесами или сценариями и не предлагают: «Прочтите немедленно». Они тихо сидят в своих городах и ждут, что их позовут. Интересные писатели у нас есть; может быть, они не владеют каким-то форматом, не знают, что нужно продюсерам. Мне кажется, многое зависит от людей, которые организуют производство, от продюсеров. Студии должны более активно искать своих авторов, без устали встречаться с режиссерами, работать с ними. Чтобы в конце концов стать рентабельным, надо сначала долго работать. Нельзя прийти и быстро все выкосить, это может получиться один раз, а дальше-то что?

П.Чухрай. И я об этом говорю, должно быть рентабельно. А если доброхоты будут ездить по городам и весям, искать авторов где-то в глубинке — это будет долго, неэффективно. Один раз попробуют, прогорят — и все на этом кончится. Нет индустрии.

Е.Гремина. Я не призывала вас выезжать в разные города, если это тяжелое мероприятие, можно вообще не покидать Москву и даже не читать тексты, которые люди пишут вне столиц. Но вы говорите, что нет профессионалов, а я убеждена, что пока человек, который написал первую пьесу или первый текст, станет профессионалом, он должен приобрести опыт. Даже самый талантливый человек. Чтобы в драматургии возникли профессионалы, надо, чтобы режиссеры и продюсеры работали, рекрутировали потенциально пригодных для кино людей.

П.Чухрай. Никто никому ничего не должен, это должно быть выгодно.

А.Велединский. А как это сделать выгодным?

П.Чухрай. Это отдельный разговор.

А.Велединский. Мы же сейчас говорим о драматургии, о том, что нет хороших сценариев, правильно? Они есть, но их очень мало. Сегодня выпускник сценарного факультета ВГИКа сразу идет на сериал, получает 2—3 тысячи за серию и спокойно живет, в кино не возвращается. Мы писали «Бригаду» за смешные деньги, но нас перло, тащило, когда мы ее делали. А сейчас никто не хочет тратиться. Мы ищем, собираем команду, начинаем проект — нет никого, кто бы его подхватил, никто не хочет вкалывать, потому что каждый может пойти на телевидение и заработать довольно легко те же деньги.

Е.Гремина. Поскольку я сама театральный и телевизионный автор и живу среди авторов, в том числе молодых, скажу вам: они вообще-то неспокойно живут. Для них самое главное — писать, и — выскажу неприятную для продюсеров вещь — деньгами самых талантливых людей вы не стимулируете, они все-таки не ради денег пишут...

А.Велединский. В индустрии куча агентов, у каждого сценариста уже собственный агент.

Е.Гремина. Любой пишущий автор, на самом деле, хочет одного — быть понятым, творчески реализоваться. Я вас уверяю, способные люди готовы, если за этим будет стоять творческий успех, писать на заказ, встречаться, общаться. Не все решается деньгами. Вы говорите, люди пишут за две тысячи серию, но телевизионные проекты бывают разными, даже там есть вещи, которые увлекают. А если это работа для денег, то почему вы думаете, что все идет легко? Автор мечтает о встрече, условно говоря, с Велединским или с кем-то еще.

С.Члиянц. Ну пусть сидит и мечтает.

Е.Гремина. А как вы себе это представляете, человек придет к Велединскому и будет душу травить?

С.Члиянц. Но к нам приходят страшные, хитрые агенты сценариста, а не эти чудесные люди...

А.Велединский. Да, кто-то приходит, но чаще всего все, что они приносят, — скучно, сделано и придумано на уровне сериала.

Е.Гремина. Потому что те, кто к вам приходит, я твердо это знаю, иначе воспринимают жизнь, современная молодежь немножко другая. Каждый год на протяжении десяти лет проходит фестиваль театральных авторов «Любимовка», я там эксперт. Так вот самые талантливые люди — те, кого надо вытащить на свет.

П.Чухрай. Мы ведем речь о разных вещах. Либо мы говорим о поиске талантов — и тогда у нас все в порядке, будем ездить. Но я говорю о системе киноиндустрии, ее обеспечении.

С.Члиянц. Вы помните малобюджетный проект Студии Горького? Тут сидят три человека, которые были у его истоков: Владимир Хотиненко, Сергей Сельянов и я. И Вячеслав Шмыров — идеолог. Вот тогда действительно мотивы самовыражения, творчества и т.п. преобладали, а сегодня — совершенно другая картина. С кем бы я ни поговорил, завтра звонит некто: «Здравствуйте, я агент Свистодырочкина. Начнем с такой-то суммы». Я поговорил бы с автором, я хотел бы просто с ним пообщаться, мне есть что ему сказать, у меня есть множество недоделанных текстов, есть фрагменты, заготовки, идеи. А тут — агент! Сутенер чертов!

Е.Гремина. Не у всех есть агенты. Мне кажется, это работа, которая, может быть, достаточно сложна. Упоминали здесь уже Америку и есть какой-то опыт у нас, в том числе и по привлечению людей в кино, в театр, на телевидение. Это опять же все в экспертную оценку упрется, но тем не менее механизмы есть. Важно захотеть ими пользоваться.

П.Чухрай. Новые люди должны стать профессионалами. Мы сейчас говорим о профессии, которой надо учиться, а талантливые люди найдутся.

Е.Гремина. Каким образом дебютирующий автор у вас станет профессионалом?

П.Чухрай. Профессионалов надо выращивать во ВГИКе, на Курсах — так же, как это делают во всем мире.

Д.Дондурей. Я думаю, наша дискуссия демонстрирует состояние сценарного дела, хотя бы частичное понимание того, что здесь происходит.

П.Чухрай. Скорее, отношение к феминизму.

Д.Дондурей. К феминизму в нашем кино очень хорошее отношение: половина фильмов «Кинотавра» 2007 года сняты женщинами-режиссерами, а на конкурсе запускаемых проектов, по-моему, шесть из восьми продюсеров-заявителей были женщины.

Е.Гремина. Мне кажется, меня атаковали не как женщину, а как представителя загнанных драматургов.

Д.Дондурей. Да, конечно, продюсеры совсем не готовы к поиску талантов. Может быть, сейчас как-то охладит ситуацию Жоэль Шапрон, постоянный участник наших дискуссий, который заинтересованно смотрит из Парижа на то, что у нас здесь происходит.

Жоэль Шапрон. Я приезжаю в Россию очень часто, у меня здесь много друзей и знакомых, я, мне кажется, немного знаю людей, которые здесь живут. Но ни этих людей, ни тип отношений между ними я не вижу на экране. Нам с Аленой Шумаковой, отборщицей Венецианского фестиваля, в России часто говорят: «Вы не представляете на ваших фестивалях русское кино». Но я реальную Россию в фильмах действительно не вижу, вернее, я вижу всего лишь одну грань той России, которую знаю. Может быть, другие грани как-то появляются на телевизионном экране. У меня есть предположение, что те люди, которые ходят сегодня в кино, в ваших фильмах себя не видят. Даже если герои номинально — из их среды. Потому что, к примеру, врач — обязательно маньяк, нормального врача с проблемами нормального человека вы в кино не найдете. Или — учитель: он нечто такое говорит своим ученикам, что лучше это не воспроизводить. Очень странно, что российское кино не отражает вашу современную жизнь во всей ее противоречивой полноте, а все время обращает внимание только на одну очень маленькую, ограниченную часть

России. У вас, например, в реальности появляется то, что называется средним классом, но его нет на большом экране.

Д.Дондурей. А есть какое-то объяснение, почему это происходит?

Жоэль Шапрон. Пока у меня нет объяснений. Единственное, что я предполагаю: может быть, сценаристы, режиссеры, продюсеры считают, что если они свои истории доведут до экстрима, то это будет особенно интересно и зритель пойдет. Я не говорю — непременно шокировать, но замечаю это желание довести до чрезвычайности все возможные ситуации, все коллизии экранных историй. Уже на уровне сценария. А о среднем классе я упомянул потому, что всюду (не только во Франции) именно средний класс ходит в кино. Он растет в вашей стране, а в сюжетах его нет, как, к примеру, в прошлом году в картине Дуни Смирновой «Связь». Я не говорю о ее художественных качествах, просто это чуть ли не первая лента, в которой я увидел своих друзей и знакомых — обычные учитель и бизнесмен, нормальные машины (не «Роллс-Ройс» и не «Жигули»), типичные квартиры (не вилла и не коммуналка). Это странно, и я не знаю, с чем это связано, но такое равнодушие к действительности поражает.

Сейчас российское кино дошло до какой-то грани. Очень правильно говорил Сергей Члиянц о том, что он не хочет брать на себя большой риск и тратить зря пятьсот или восемьсот тысяч долларов. Он не может уже ограничиваться своим собственным рынком, а должен думать об экспорте. Экспорта в вашем кино практически нет. Если и есть, то случайный. И ни один продюсер не может сегодня рассчитывать на экспорт. А вот для французского кино экспорт — суперважный компонент индустрии. Я не говорю, что все фильмы должны быть на экране за рубежом, но то, что карьера французской картины продолжается пять лет, а у вас всего лишь пять месяцев, — это большая разница. У нас фильм выходит на большом экране, потом на маленьком, потом на DVD, потом на видео, а между тем еще, одновременно, он выходит на большом экране за рубежом и там тоже — на DVD, на телеканалах и т.д. — то есть живет несколько лет. У вас иногда появляется хит — «Возвращение» Звягинцева, но изначально ведь на это никто не рассчитывал. И экономическая модель в вашем кино не может быть абсолютно такой же, как у нас сейчас, потому что пока у вас нет экспорта. Поэтому вы дошли до какой-то грани, которую вы не можете переступить — не можете вложить в бизнес еще больше денег. По-моему, Сергей Сельянов говорил, что в России найти деньги — не проблема, вот «отбить» их — это проблема. Большие деньги, вложенные в кино, к вам точно не вернутся.

У меня нет никакого решения, если бы было, я бы его с удовольствием предложил. Когда мне говорят, что вот ведь во Франции есть мода на азиатское кино, может, и российское как-то появится, я напоминаю, что азиатское кино пробилось на наши экраны благодаря трем-четырем суперхитам: для этого надо было все-таки, чтобы «Тигры» и «Драконы» собрали несколько миллионов зрителей. Таких мировых хитов у русского кино не было. Последняя картина, которая собрала больше миллиона зрителей во Франции, — «Баллада о солдате». Ни один ваш фильм не смотрели у нас больше миллиона зрителей, даже картину «Сибирский цирюльник». Я очень рассчитывал на успех «Ночного Дозора», думал, что эта лента пробьется и вслед за ней появятся другие. Но этого не произошло. Конечно, очень сложно преодолеть нагромоздившиеся в вашем бизнесе препятствия. К счастью, вы сделали многое на национальном рынке, может быть, можно еще чуть больше, но выйти за пределы своего рынка вам не удается.

Д.Дондурей. У Члиянца есть решение, и он готов сразу же предложить его.

С.Члиянц. Решение очень простое. Сейчас что ни сценарист — то компания, что ни режиссер — то продакшн. Это отвратительное явление нашей отрасли. Компании вертикально не интегрированы, в результате все функциональные стороны индустрии плохие. У кого-то хороший юрист, у кого-то редактор, у кого-то продавец. Нас жизнь заставит вертикально интегрироваться, как бы плохо мы друг к другу ни относились. Компании должны стать

крупными, акционерными, как бы каждый из нас ни хотел быть первым лицом в своей несчастной маленькой халабуде. Тогда будут исследования, тогда станет возможным развитие сценарного дела, появятся деньги, потраченные на пакет сценариев. Заметьте, не фильмов, а сценариев, я не верю в пакетное производство фильмов в России. При потенциальном рынке в 200 миллионов плохо зарабатывающих людей пакетное производство смешно. А вот эффективная работа с одним фильмом возможна. Но для этого, как я уже говорил, нужно амбиции первых лиц превратить в амбиции вторых.

А.Роднянский. Я не случайно сказал, что киноиндустрия чрезвычайно маргинальна. Я знаю минимум шесть школ, в которых собирают со всей страны сотни авторов. Их обучают все мыслимые и немыслимые преподаватели ВГИКа, Высших курсов и люди, сегодня работающие в кино. Образование сейчас разворачивается на ходу. Я не говорю о качестве, но это есть у нас в стране. Сегодня в России снимается порядка пяти тысяч часов (это больше, чем в США) драматических сериалов, под которые разработаны технологии, поставленные лучшими западными профессионалами, пилотами до запуска, со сценариями, многократно тестируемыми фокус-группами. Это все то, что никогда вообще толком не пробовала наша киноиндустрия. Так что рядом с кино есть огромная развитая индустрия телевидения. Она же своя, и не надо делать вид, что ее не существует.

Владимир Хотиненко. Жаль, что у нас нет статистики фильмов, сценарии которых написали сами режиссеры. А это было бы любопытно, потому что это часто делается по необходимости. Я не раз говорил и повторю сейчас: когда режиссер сам для себя пишет сценарий, а потом по нему снимает — возникает ситуация немножко беременного мужчины. Подчеркиваю, независимо от того, мужчина это или женщина. Павел Чухрай сказал, что он может для себя написать сценарий и потом его снять. И слава богу. Но когда такая практика превращается в систему, возникает очень тревожный симптом. Да, наверное, случается по необходимости. У меня не было ни одного фильма, в котором я бы не написал треть сценария, но я определенно знаю, что я не сценарист. И с огромным почтением отношусь к этой профессии, практически исчезнувшей из нашего кинопроизводства.

Павел Чухрай язык стер, повторяя, что надо профессионалов воспитывать. Но я возьму на себя смелость заявить, что у нас профессии киносценариста не было никогда. Были авторы с комплексом литераторов. Они хотели писать книжки, но поскольку сценарии время от времени приносили деньги, то они писали для кино. У нас не было школы кинодраматургии, были в той или иной степени талантливо написанные вещи. Члиянц назвал фамилию современного писателя, и я с грустью понял, что я его не читал и не могу ответить на вопрос: ставить этого автора или не ставить? Когда исчезло пространство той литературы, которая подпитывала драматургию, то, естественно, исчезли собственно и сами сценарии.

Конечно, мы сегодня не найдем решений, но хотя бы обозначим проблему. Прав Роднянский: действительно, у нас обструкции подвергается мейнстрим, где так или иначе, но все-таки серьезно оттачивается материал. Когда он фактически с пренебрежением отметается, то вряд ли это хорошо. Но если обучению работе в мейнстриме уделить внимание, то можно воспитать достаточное количество профессионалов. По американской ли методике, по другой ли, но я убежден, что если бы этот процесс начался, он мог бы принести результаты. Ведь сегодня даже если появляется интересная история, дальше категорически никто не может с ней работать. Я со многими, в том числе и с очень талантливыми авторами сотрудничал: они категорически не умеют развивать сценарии. Если просишь написать какую-то новую сцену, сценарист приносит нечто чудовищное, совсем непохожее на то, что он пишет. То он, видимо, писал по вдохновению, а это насильственно — на заказ. А на заказ он не может. Вот это и обозначает отсутствие профессии сценариста. Потому что хороший сапожник, есть у него вдохновение или нет, ботинки сошьет хорошо, шовчик к шовчику.

Гений сам себя обнаружит, для этого вообще ничего не нужно. Шаляпин найдется, ему голос поставят, и он запоет. Но профессии как таковой у нас не учат. Продолжается тенденция воспитания уникального таланта. Пока мы будем этим заниматься, будем бесконечно обсуждать кризис кинодела. Воспитание профессионала совершенно новая в наших условиях задача. У нас были литературные традиции, они пресеклись. Теперь нужно начинать с нуля — воспитывать кинодраматургов. Я тысячу лет в руках не держал сценарий, с которым можно было бы работать согласно известной формуле: фильм готов, осталось только его снять.

А.Велединский. Вот сидит Александр Наумович Митта, только благодаря ему я научился что-то писать, потому что он приходил на лекции и говорил: «Так, бумага есть?» Он всем раздавал листки, начинал показывать фильм «Крестный отец», останавливал его и разбирал эпизод.

В.Хотиненко. Значит, есть у нас люди, способные обучить.

П.Чухрай. Есть люди, которые могут воспитать, но надо в индустрии создать условия, чтобы из нее не уходили профессионалы.

Жоэль Шапрон. Если Владимир Хотиненко откроет школу для сценаристов, то я тоже открою — для монтажеров.

А.Роднянский. Можно вопрос Велединскому? Саша, вот вы на самом деле написали удивительный по силе сериал. Ведь «Бригада» осталась памятником, без всяких оценок, 90-м годам. Но это телевидение, абсолютный телемейнстрим. Почему вы нашли способ адекватно отразить реальность в телевизоре, но не находите его в кино?

А.Велединский. Формат не важен, важно твое личное отношение к тому, что ты делаешь. Важно работать честно, пускай это будет короткий метр, сериал или полнометражное кино. Мы «Бригаду» делали за копейки.

А.Роднянский. Это вопрос не денег. Вы нарисовали картину жизни, которой жили миллионы.

А.Велединский. Вы ответили на свой вопрос. Это фильм о времени, потому он и запал.

Кирилл Разлогов. Я с 72-го года учу сценаристов, киноведов, режиссеров и в каждой первой лекции говорю им о том, что нет кино коммерческого, нет кино авторского (о чем сказал Роднянский). У любого фильма есть автор, и любой показывается в кинотеатрах... От того, что я это всем говорю уже тридцать пять лет, ровным счетом ничего не меняется. В профессиональной среде есть определенные представления о том, что такое хорошо и что такое плохо, и поменять их достаточно трудно. Здесь были представлены три разные среды. Телевизионная у Роднянского — это один мир, одни задачи, экономика, тип потребителей. Сценаристов здесь готовят, согласно определенным принципам, в данном случае импортированным в основном из Америки. Театральная по Греминой — совершенно другой мир, не пересекающийся с кинематографическим, где есть свои представления о том, что такое авторы, как их, авторов, искать и что с ними делать. Есть литературный мир, хотя здесь говорили, что литературы нет. Она есть, но такая, какая есть, есть авторы крупные, менее крупные, более коммерческие, есть менее коммерческие. Есть огромный поток литературы.

Я, в отличие от Александра Роднянского, не считаю, что телевидение так уж хорошо отражает наше время. Оно работает по принципу сферы развлечения, как вся современная культура, как гламурные журналы, как почти все кино, за исключением некоторых отдельных, очень маргинальных художественных явлений. Тот образ современной жизни, который дает малый экран, так же далек от какой бы то ни было реальной жизни, как и образ, что дается в кино. Он просто сделан по своим законам, по своей структуре. Что может изменить ситуацию «катастрофа, сценариев нет»? На мой взгляд, только одно: 90 процентов фильмов, создающихся в мире, делаются по литературным и театральным произведениям. Надо просто читать книжки, смотреть спектакли, общаться с драматургами, выйти за пределы своего достаточно узкого круга, пожить немного в той культуре, которая есть, пообщаться с художниками,

посмотреть, что делают авангардисты. Сейчас здесь в Сочи есть секция «Кинотеатр.doc», огромное количество вещей, которые происходят за пределами официального сообщества. Как бы к «doc» ни относились, он представляет направление, способное не только обогатить кинопроцесс, но и заставить его двигаться в неожиданных для нас формах.

Почему так трогательна Валерия Гай-Германика, ставшая героиней многих фестивалей? Потому что есть какие-то вещи, которые больше ощущаются в другом контексте. Есть кумиры театрального мира, которые в прошлом году победили на «Кинотавре». Хотя явно было, что театральная среда это одно, а киносреда — другое. Во время обсуждения фильма «Изображая жертву» был большой прием какой-то из крупных наших компаний по фильму, который уже все забыли, а «Изображая жертву» представлялось тогда явлением глубоко маргинальным...

Можно как угодно относиться к тем школам телевизионных сценаристов, о которых говорил Роднянский, кто как пишет, кто что делает — другой вопрос, но я вижу в коридорах ВГИКа, как Акопов набирает начинающих сценаристов для своих проектов, другие его коллеги тоже не дремлют. Пора нам перестать быть сектантами и не считать кинематографическую среду святая святых, а немного открыться внешнему миру. Тогда наша сценарная жизнь будет значительно богаче. Придут, может быть, на нас не похожие люди, которые сейчас, я не скажу, что не пускаются в кино, но по разным причинам оказываются от него отторгнутыми. Вот и Елена Гремина оказалась под огнем противоречивых мнений просто потому, что она пришла из другой среды, говорит на другом языке, у нее несколько иные представления о том, что такое сценарное дело. Сюда можно посадить еще десять человек из различных художественных сфер, которые натолкнутся на такое же отсутствие понимания просто потому, что живут другой жизнью. Но это жизнь в нашей стране, в нашем контексте. Поэтому, я думаю, что ситуация в практическом смысле разрешится здесь быстрее, чем нам кажется.

Александр Митта. Я думаю, что проблема не в вопросе, заявленном в дискуссии, проблема в ответах на него. Когда телевидению понадобился новый формат, они взяли американские форматы, адаптировали их к российской реальности, научили людей и стали сотнями выпускать серии, которые люди смотрят, не отрываясь. Моя жена прекращает жизнь, когда идет успешный сериал. В «Амедиа» мы решили создать международный курс обучения сценаристов, режиссеров, редакторов. До операторов пока не дошли. У меня ведь очень узкая специализация — технолог, работа на стыке сценарной структуры и визуального образа фильма. С этим я работаю практически во всех крупных американских рекламных компаниях в Москве, на Украине, в Литве, в Иране, в Чехии. Но ни разу не был приглашен во ВГИК, практически ни разу для серьезной работы — на Высшие курсы. Акопов — первый, кто позвал меня для своих ребят, и я увидел самую талантливую аудиторию, которую когда-либо видел. Лучше, чем в Германии, а там все были после университета. Он на базе конкурса отобрал сорок человек из пятисот, потратил очень большие деньги компании на то, чтобы это все зазвучало. Они будут классными продюсерами, совершенно классными. Мы с ними работаем, снимаем картины — готовим настоящую профессиональную базу. Потому что ходить по выставкам, по театрам, музеям — это все равно что приехать в Англию, не зная английского языка, и слушать, что англичане говорят.

А.Роднянский. Это наша практика, мы вместе с «Амедиа» финансируем эти проекты. И это никакой не отдельный телевизионный мир, а мир уже сегодня реальных мейджоров, работающих в нашей стране. Не телевизионный, ни с чем не пересекающийся мир, — не обманывайте себя. Это то, что делает кино и стоит за всеми без исключения успехами в кино. И то, что реально будет определять кино, литературу и издательский бизнес. Так действуют голливудские компании-мейджоры.

Сергей Шумаков. Самое интересное в любой дискуссии — ее участники. Потому что, по большому счету, у нас в России сама тема не имеет принципи-

ального значения. Всегда интересно наблюдать, как дискуссия проявляет конкретных людей. Месяц назад на канале «Культура» была удивительная дискуссия — в программе Александра Архангельского «Тем временем» сошлись три потрясающих человека: Валентин Непомнящий, крупный американский социолог (к сожалению, не помню его фамилию) и Александр Пятигорский. Так вот, несмотря на то что тема программы была не та, что у нас сегодня, но полемическая композиция или расстановка сил очень напоминала нашу, хотя масштаб участников, понятно, несколько другой. Непомнящий как образцовый русский интеллигент говорил о том, что все наше несчастье в том, что мы существуем в чудовищном медийном пространстве, которое, как серная кислота, выело сердцевину отечественной культуры. Американский социолог подтвердил это, практически как патологоанатом, вскрыв ситуацию с помощью фактов и цифр. А Пятигорский, которого я очень люблю, как красивая птица, вдруг так крылья поднял, вспорхнул над этой мрачной картиной и произнес тезис, который мне кажется принципиальным для нашего сегодняшнего разговора. Он сказал: «Нет ни одного основания, которое бы помешало человеку самостоятельно мыслить». По-моему, очень точно, и главное, универсально. Я могу повторить за Пятигорским: нет ни одного основания, которое помешало бы сегодня в России написать хороший сценарий. Ни одного. Проблема состоит в том, что доминирует точка зрения, в соответствии с которой медийное пространство пожирает культуру и пожирает всех нас. Мы вот с вами и сегодня, собственно говоря, вокруг этого крутимся, раскалывая кино — и тех, кто в нем работает, — на мейнстрим и авторское искусство.

Эта оппозиция сидит в голове каждого из нас — и ни один из тех, кто присутствует на дискуссии, не может сказать, что не является участником медиасреды. И вместе с тем каждый из нас, совершая фантастический кульбит, утверждает: «Я от нее абсолютно свободен» и начинает эту среду атаковать. Эта двойственность самоощущения мне кажется невероятно болезненной для нашего сознания и опасной для нашей работы. Для меня совершенно очевидно, и я здесь согласен и с Павлом Чухраем, и с Александром Роднянским, что нам нужно обсуждать одну проблему, которую чрезвычайно просто сформулировать: сценарист — это ремесло, профессия. Это проклятая профессия. Я читаю тонны сценариев и испытываю величайшее счастье, когда попадаю на профессиональный текст — на выстроенный и внятный сюжет, живой диалог. Я думаю, что в значительной степени отсутствие школы, ремесла и профессии связано с тем, что мы живем в состоянии, которое Даниил Дондурей охарактеризовал как странное шизофреническое раздвоение: мы пользуемся благами современной медийной системы, благами современного общества потребления, но одновременно живем — ментально — лет на двадцать назад. Это чистейшая шизофрения — в каждом персонаже, в каждом герое. А ситуация проста: индустрия должна готовить в коллективном и чрезвычайно технологичном, сложном производстве специалистов, которые способны профессионально и честно решать свои задачи.

Сэм Клебанов. Хотел бы оспорить не раз высказанное мнение, что нет никакой разницы между кино авторским и коммерческим. Она есть, может быть, не такая примитивная, как ее иногда представляют: якобы коммерческое кино — это кино без автора, а авторское кино — то, что существует вне всякой коммерции. Но каждый фильм создается, чтобы коммуницировать с публикой. Правда, по-разному. Бывает, что в процессе создания фильма продюсеры говорят режиссеру: «Это продюсерское кино», и повторяют эту фразу каждый день — на стадии написания сценария, в подготовительный период, на съемках. «Это продюсерское кино. Мы знаем, как сделать так, чтобы наше кино посмотрели энное количество зрителей». В результате получается определенный тип кино. Понятно, не артхаус. Но есть и другие фильмы, которые изначально предназначены для своей категории публики: они говорят на более сложном языке, который не считывает более 90 процентов населения. Или картины, авторы которых ведут речь о серьезных, болезненных

проблемах, заведомо зная, что большая часть аудитории не пойдет в кинотеатр, потому что люди не хотят за свои деньги копаться в чужих несчастьях. Ну не интересно массовому зрителю выкладывать деньги за то, чтобы сопереживать румынским женщинам, которым надо было сделать аборт в стране, где он строжайше запрещен. При всей моей любви к фильму «4 месяца, 3 недели и 2 дня», который я купил, я понимаю, что у него будет небольшая аудитория. Просто публика относится к кино как к развлечению, поэтому разница между коммерческим и авторским искусством все-таки есть. Другое дело, что я, как человек, который не может быть заподозрен в продвижении мейнстрима и стоит по другую сторону границы, хочу тем не менее о бедном мейнстриме замолвить слово.

И мейнстрим, и авторское кино может быть очень качественным. Я много лет занимался дистрибьюцией, сейчас делаю свои первые шаги в продюсировании и какими-то впечатлениями хочу поделиться. Трудности, мне кажется, во многом начинаются на стадии написания сценария. Их корни — в уровне наших продюсеров или тех, кто сейчас себя продюсером называет. На мой взгляд, очень многие из них просто не умеют нормально, профессионально анализировать сценарный замысел, формулировать суть проекта, подключать здравый смысл и логику к тому, что делается. Очень часто мне говорят: чтобы сделать массовый фильм, нужно идти навстречу низменным потребностям публики. Вычислить эти потребности — и публика пойдет на фильм их удовлетворять. Но почему-то получается, что все попытки это сделать не срабатывают, публика готова свои низменные потребности удовлетворять на диване, щелкая переключателем телевизора, но за деньги в кино идти не очень хочет. Я пока говорю о своем небольшом продюсерском опыте, не хочу обобщать и абсолютизировать проблему, это мои личные наблюдения. Устраиваются такие встречи, когда сидят продюсеры и обсуждают сценарную историю. Уровень дискуссии, как правило, чудовищно низкий, частым аргументом является: «А чё, мне нравится, нормально», или вдруг начинают обсуждаться какие-то совершенно шизофренические ходы, просто потому что кто-то где-то подобное читал или видел. Нет никакой попытки профессионально, аргументированно, всесторонне анализировать заявку или идею. Есть же куча книг о профессии кинодраматурга. Большинство из них, наверное, не переведены на русский язык с английского, поэтому, может быть, еще и в этом проблема. Потому что очень часто люди, которые здесь в России делают кино, — это люди, которые заработали деньги в каком-то другом бизнесе — нефть, природные ресурсы, игровой бизнес и т.п. К ним приходят какие-то девочки, разводят их на то, чтобы они стали продюсерами, при этом девочки думают, что рулить всем будут сами: уж главная-то роль им обеспечена. В какой-то момент человек с деньгами тоже хочет покомандовать всем этим процессом, выбирать актеров, продумывать сценарные ходы, которые ему по душе. Все делается по принципу: «Мне нравится — мне не нравится». Люди пытаются копировать Голливуд, перенося его на российскую почву: там же это работает! Есть набор трюков, есть некое количество миллионов, потраченных впоследствии на рекламу... Все будет хорошо. «Хорошо» не складывается, потому что идет процесс копирования без какого-либо анализа.

У меня есть «Бюллетень кинопрокатчика», а в нем есть такой раздел: «12 фильмов, которые подорвали нашу веру в российские блокбастеры». Так вот, все картины, о которых идет речь, даже те, что собрали довольно большие деньги, тем не менее оставили чувство глубокого разочарования у всех — у критиков, у публики, у прокатчиков. И всем им проблемы видны на уровне сценариев. Проблемы всех провальных фильмов видны уже на этом уровне, хотя они преподносились, как «главный фильм осени», «главный фильм весны», «главный русский фильм всех времен и народов». Все они проваливались. Это можно было понять, просто прочитав сценарий. И те люди, которые, прочитав сценарий, запустили эти фильмы, никак не исправив, не доработав или просто не выкинув его в помойку, поплатились своими деньгами.

Есть еще, конечно, авторское кино, которое с другой проблемой сталкивается. Хочется процитировать Даниила Дондурея, который, правда, по другому поводу сказал: «Режиссер остается наедине с государственными деньгами». В этом случае он может делать с ними все что угодно, а если режиссер — мэтр, то продюсеру неудобно ему возразить. Жоэль Шапрон говорил, что российское кино не прорывается на международные экраны. Говоришь с коллегами, у всех какая-то обреченность: «Мы никому не нужны, наши проблемы неинтересны». Но почему миру интересны проблемы, например, двух девушек лет тридцати пяти из фильма Андреаса Дрезена «Лето на балконе»? Абсолютно локальное немецкое кино, дело происходит в Берлине, девушки — не модели. Тем не менее фильм продается в десятки стран мира. Фильм «Мое сердце биться перестало» — о другой жизни, в ГДР: ни одного фильма такого уровня анализа, такого отношения с прошлым в России практически не было снято. Нужно постараться, как мы это видим, охватить сначала максимально большую публику здесь.

А.Роднянский. У меня вам совет, Сэм, вы попробуйте ради интереса поступить на курс в «Амедиа» к Александру Наумовичу Митте, попробуйте в конкурсе из пятисот человек попасть в эти сорок, проучитесь там пару лет, а потом выступите здесь. Вы так легко высказались о многих, я бы не делал на вашем месте таких выводов, подучитесь немного прокатным проектам, продюсерским, тогда вы будете смело выбрасывать сценарии, которые вам дают, в мусорное ведро и править их прежде, чем выдавать в эфир. За этим стоят большие коллективы не самых глупых людей, поверьте, не менее подготовленных, чем вы. Это очень важный момент.

С.Члиянц. Сэм Клебанов затронул проблему дилетантизма и профанации профессии, которая совершенно очевидна. Надеюсь, он говорил не про присутствующих.

С.Клебанов. Я не называл имен, а лишь отсылал к результатам, которые говорят о многом. Я совсем не абсолютизирую свой опыт, просто делюсь им.

А.Роднянский. Он у вас очень маленький.

Д.Дондурей. Я вам благодарен за второй взрыв дискуссии, этот аспект тоже очень актуален.

Сергей Сельянов. Даниил Дондурей попросил меня подвести итоги, чем парализовал совершенно, но я готов поделиться выводами, к которым пришел. Ремесла сценариста в нашей стране нет. Таков итог нашей дискуссии. Спасибо.

Денис Захаров. Можно реплику от начинающего сценариста? По поводу того, что у нас в стране всего один учебник Митты по сценарному искусству и один переведенный на русский язык голливудский автор. Всё, две книги, больше ничего нет. И еще один сайт «Русское кино», его Павел Санаев сделал, у него там рассказывается, как должен быть оформлен сценарий. У кого нет денег, чтобы поступать на Высшие курсы, те нигде не могут эту информацию найти. Я заканчивал сценарные курсы «Амедиа». Александр Акопов, конечно, очень энергичный, инициативный и компетентный человек, большое спасибо ему за то, что он организовал такие курсы, и когда он использовал всех московских сценаристов, то стал собирать авторов по всей стране. Но в компании, поверьте, не очень красиво обходятся со сценаристами.

Е.Гремина. Я тоже работала с компанией «Амедиа» и могу сказать совершенно другое. Сейчас там делаются не только сериалы, но самые разные проекты, поэтому абсолютизировать ваш неудачный опыт, мне кажется, не совсем корректно.

А.Роднянский. У нас есть разный опыт: есть компания «Дисней», которая запустила с десяток фильмов, есть «Сони Пикчерс», что купила две компании в России. И «Монумент...», запустившая огромное количество проектов. Мы с «Сони Пикчерс» делаем восемь фильмов, из которых два — римейки двух очень известных американских фильмов, и три, написанные по книгам американских авторов. Поверьте, все мейджоры — здесь, все крупные специалисты приезжают к нам обучать наших теле- и кинодеятелей: авторы самых из-

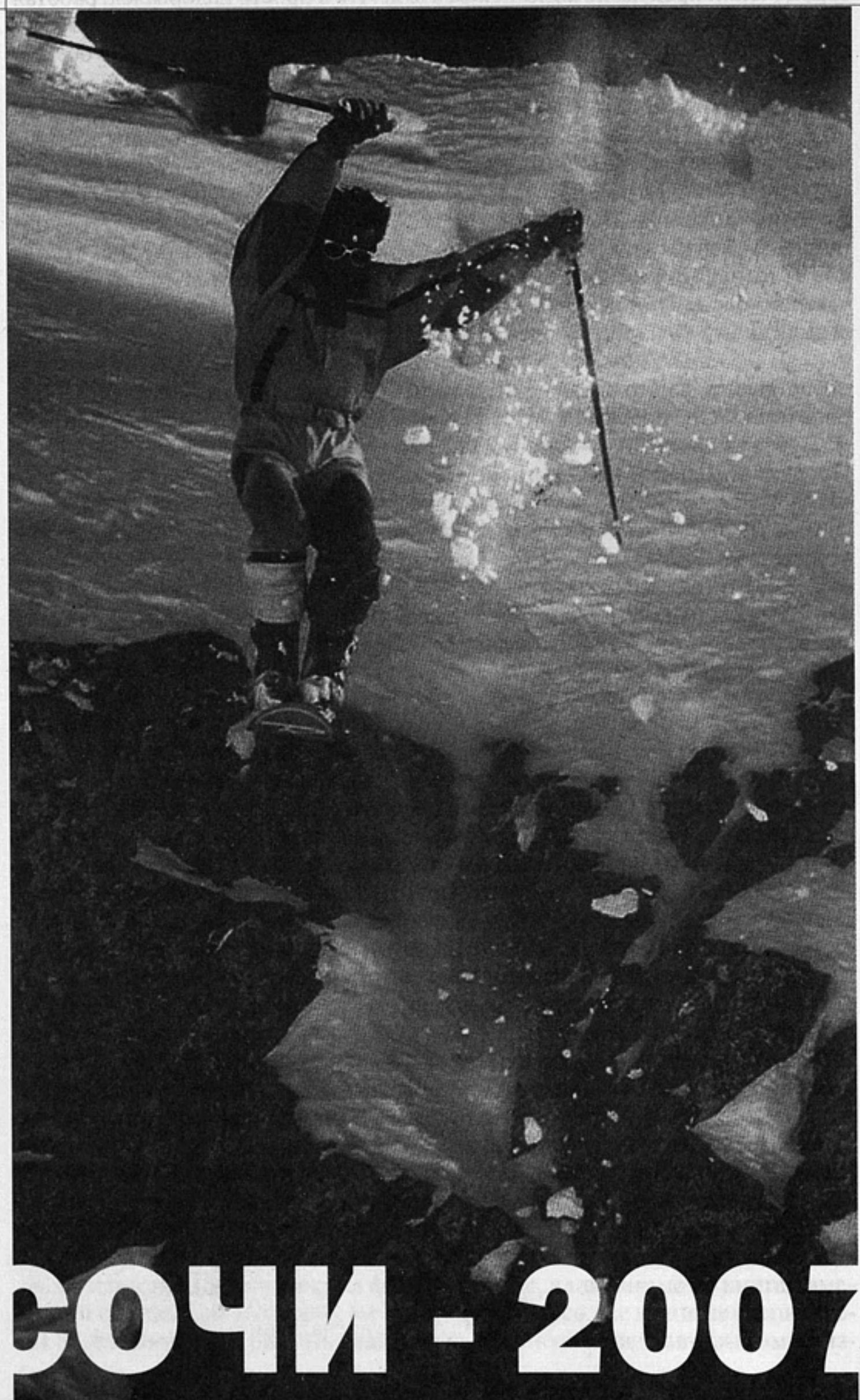
вестных картин, сериалов. Не в этом проблема. Мы делаем кино для своей аудитории и хотим ответить на ее — своей аудитории — потребности. При этом было бы совсем замечательно, если бы это кино, о чем говорил Жоэль Шапрон, было бы еще кому-то интересно за пределами нашего отечества.

А.Митта. Хочу, что называется, доложить вам еще об одном опыте. Мы сейчас попытались пуститься в такую рискованную историю, которая называется «Война и мир». Шесть стран, американский режиссер, американские сценаристы — чрезвычайно тяжелый проект. Хотя, на мой взгляд, невероятно интересный с точки зрения того, что с нашим участием делается общеевропейский продукт на английском языке. Но я просто надорвался, работая над этим проектом, потому что мы говорим на разных языках, это вопрос уже не профессии, мы ментально устроены по-разному. Но я надеюсь, что осенью мы сможем оценить, что из этого получилось.

Жоэль Шапрон. Я не сказал бы, что российское кино за рубежом неинтересно и никому не нужно. Были, конечно, и у наших прокатчиков попытки продавать русские фильмы. И многие дистрибьюторы довольно позитивно реагируют на ваши фильмы. Проблема заключается в другом, они не знают, как их позиционировать. В картинах нет всем известных громких имен, есть непонятный язык, непонятна среда: что это за общество, что за страна, что такое ее нынешний имидж? Ни один прокатчик не осмеливается брать такой «слепой» фильм, потому что не знает, что с ним делать. Он ему нравится, и наверняка кому-то из зрителей во Франции, например, он покажется интересным. И не только кому-то, а наверное, и сотням тысяч человек. Но как его представлять, во что вкладывать деньги? В плакаты? Какие известные в Европе имена туда поставишь? Нет ведь ни одного. Показать Россию? Все равно любая ваша картина — не о той России, которую зрители хотели бы видеть. Продукт абсолютно неизвестный. Сколько миллионов долларов надо вложить, чтобы узнали о новом российском фильме? Именно в этом заключается главная проблема. А не в том, что русское кино в принципе никого не интересует.

Д.Дондурей. Мы завершаем дискуссию. Тема, которую сейчас затронул Жоэль Шапрон, мне тоже кажется очень важной. На Московском фестивале мы хотим ее обсудить. Даже название для «круглого стола» уже придумали: «Почему не конвертируется российское кино?».

Р Е П Е Р Т У А Р



СОЧИ - 2007

ЕЛЕНА СТИШОВА — КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Неинтересных фильмов нет

СОЧИ-2007

Елена Стишова. Спасибо большому жюри «Кинотавра». Благодаря ему мы имеем интригу, вокруг которой неизбежно пойдет наш разговор. Когда главные призы попадают в одни руки, в то время как самый радикальный проект фестиваля — «Груз 200» — волею жюри становится аутсайдером конкурса, за таким решением отчетливо проступает идеология, и она, конечно же, требует интерпретации. Однако начинать принято с общего впечатления от конкурса. Давай не отступать от традиции.

Кирилл Разлогов. Общее впечатление от конкурса у меня чисто психологическое. И состоит оно в том, что арт-директор «Кинотавра» Ситора Алиева восприняла и реализовала подход, принятый при составлении конкурсов международных кинофестивалей. Она взяла картины разноплановые, разнопорядковые, относящиеся к разным категориям отечественного кинопроизводства. Стремилась, очевидно, показать его разнообразие. Ее замысел состоял, скорее всего, в том, чтобы столкнуть международный тип отбора с внутрироссийским типом оценки — однозначным. Свойственный нашей ментальности тип оценки в каком-то смысле стал своеобразным манифестом неприятия разноплановости, разнопорядковости ситуаций, когда картины настолько не похожи одна на другую, что им никак не найти консенсус в рядах какого-то бы ни было жюри, да и прессы, впрочем, тоже.

Сейчас стали делать много фильмов, и по уровню кинофестивали приблизительно одинаковы. Отбираются картины в основном дискуссионные. Некоторые дружно считаются неудачными, справедливо или нет — это спорно. И есть картины-сенсации — одна-две, максимум три.

Е.Стишова. У тебя явная аберрация. Еще в позапрошлом году программа, состоявшая в основном из блокбастеров, производила тяжелое впечатление. Лишь с прошлого года, когда началось шевеление нашей киноиндустрии, стало больше фильмов и появилась возможность реального отбора. Поэтому конкурс качественно иной. Ты отметил новую технологию отбора, близкую к международным конкурсам. У меня общее впечатление, если его не рацио-

нализировать, скорее, чисто зрительское. Я смотрела все подряд как своего рода метафильм, и в целом у меня сложилось — как бы это сказать — многосоставное впечатление об этом конкурсе. Хотя когда начинаешь идти по конкретным фильмам, то обнаруживаешь, что есть три-четыре картины, о которых хочется говорить и спорить. А главная интрига — благодаря вердикту жюри — уместилась на оси «Простые вещи» — «Груз 200». Решение жюри, не заметившего картину Балабанова и щедро одарившего «Простые вещи», явно носило характер весьма выразительного идеологического жеста. За ним угадывается поддержка фильмов, максимально приближенных к нашей реальности и принимающих эту реальность.

«Груз 200», режиссер Алексей Балабанов

К.Разлогов. Я не сказал бы так однозначно, что между «Простыми вещами» и всем остальным конкурсом сложилось поле напряженного противостояния.

Е.Стишова. «Кремень» тоже был отмечен. Ты это имеешь в виду?

К.Разлогов. По-моему, решение жюри «Кинотавра» было реакцией на тяжесть выпавшей им работы. Они стремились поймать светлый луч в темном царстве. Нельзя не учитывать такую подробность, как психология работы жюри. Если жюри подряд смотрит пессимистические, мрачные, тяжелые для восприятия картины, то наступает своеобразное переутомление. На Московском кинофестивале у меня был едва ли не комический эпизод, когда жюри дружно выразило протест против плохого качества конкурса. Хотя все дело было в том, что большая часть картин была мрачной и тяжелой.

Е.Стишова. Если это действительно так, тогда мне не очень понятно, почему жюристы недооценили такой яркий и витальный фильм, как «Русалка»? На мой взгляд, это талантливая, яркая картина. Она вполне бы потянула приз за режиссуру, но удовольствовалась призом за лучшую женскую роль. Мария Шалаева получила приз по справедливости, да к тому же достойных соперниц не было, с женскими ролями было не очень густо.

«Кремень», режиссер Алексей Мизгирев

К.Разлогов. По поводу «Русалки» могли быть очень разные мнения.

Е.Стишова. Но как можно было не откликнуться на оригинальность жанра, разработанного с замечательным режиссерским драйвом. «Русалка» озарила конкурсный небосклон ярким светом и безусловным оптимизмом, несмотря на печальный конец, без которого российские картины почти немыслимы.

К.Разлогов. А «Простые вещи»? Чем не хэппи энд?

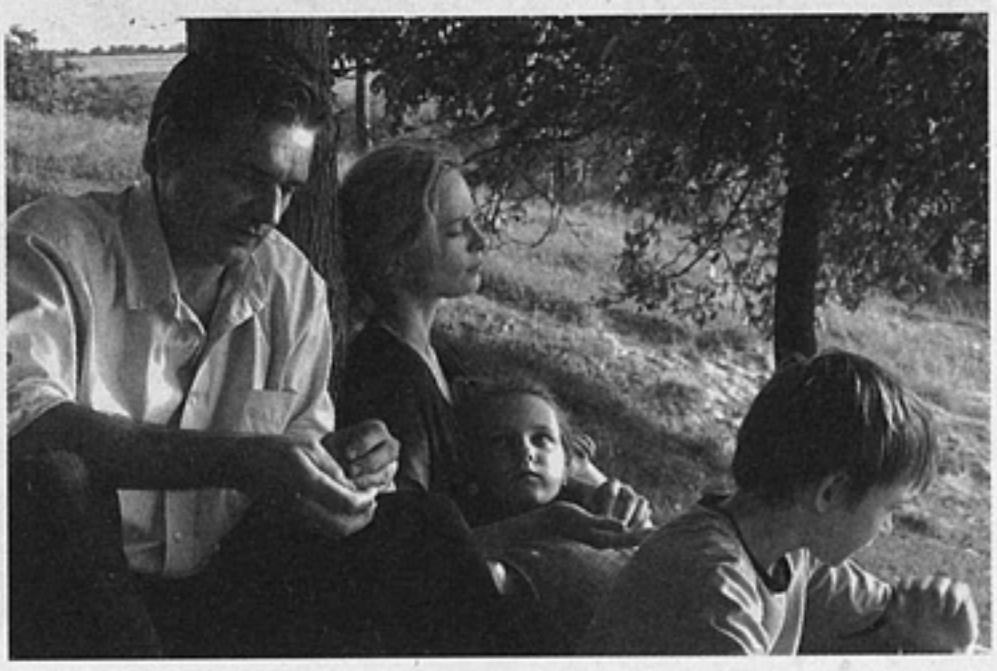
Е.Стишова. Весьма неоднозначный и искусственный, мне кажется.

К.Разлогов. Абсолютно однозначный: две беременные женщины, готовые рожать на благо человечества. Никто из героев не умирает, хотя один должен был бы умереть. Его просто забывают.

Е.Стишова. Герой Леонида Броневого вытесняется режиссерской волей, а беременные на сносях утверждают торжество вечной жизни. И только потом, задним умом, вдруг начинаешь соображать, что главный герой, пусть и обладающий русской мужицкой харизмой, человек, прямо скажем, с расшатанной нравственной валентностью. Он явный неврастеник, и его очень легко потянуть в любую сторону. Он вскакивает как оглашенный и буквально среди ночи пытается решать свои житейские проблемы — лишь после того, как жена устроит ему скандал. А обычно он плывет по течению, ходит в свои сорок с гаком в куртке словно с плеча тинейджера. И то и дело попивает прямо из горла́. Бутылек всегда при нем.

«Русалка», режиссер Анна Меликян

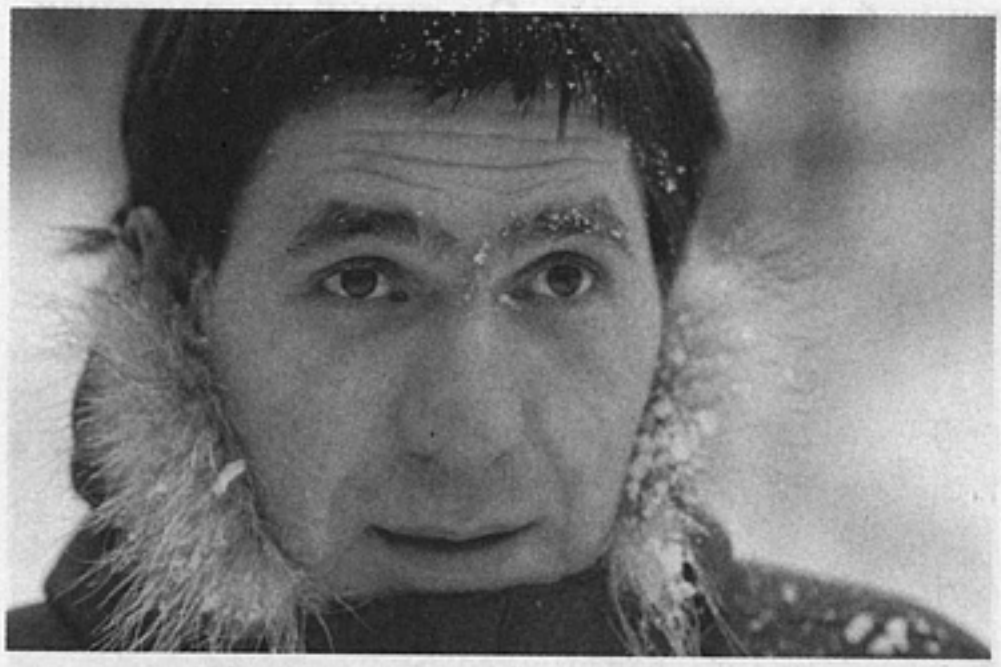
К.Разлогов. Чего ты хочешь, он и есть главный герой нашего времени. У модного писателя Алексея Иванова в последнем романе, который называется очень смешно «Блудо и Мудо», герой абсолютно такой же, просто один к одному. Не буду сравнивать уровень таланта, говорить о различиях между языком литературы и языком кино, но это — герой нашего времени. Он не герой бизнеса, не герой спецслужб, не герой экономики, не герой борьбы за нравственность и не рыцарь православия. Он — вот это. Точно так же, как в свое время Рогожкин в «Особенностях национальной охоты» удивительно угадал ту интонацию, в какой только и можно было бы переживать эпоху 90-х, которую сейчас называют ельцинской, Иванов и Попогребский, на мой взгляд, вместе с актером Сергеем Пускепалисом угадали ту интонацию, в которой можно переживать нашу, путинскую, эпоху.



«Изгнание», режиссер Андрей Звягинцев

Е.Стишова. Заметь, в нашем обществе заметно поубавилось ханжества. Появись такой герой лет двадцать назад, то его бы тут же уличили, пригвоздили и устроили моральный суд. А сейчас мы нормально относимся к тому, что он берет и берет, что называется, по-божески гонорар за свои, как теперь говорят, медицинские услуги. И меня это не коробит, потому что я знаю: такая у нас жизнь, приходится компенсировать то, что недодает государство. Новая житейская ситуация изменила наше восприятие весьма заметно.

К.Разлогов. Я бы уточнил: социальное восприятие. Непосредственно восприятие человека не очень поменялось. А вот восприятие критика, публициста, критерии оценки фильма, конечно, изменились. У нас был «Моральный кодекс строителя коммунизма», с которым так или иначе сверялось все, что происходило на экране. Сегодня проекции идеального не работают. Я бы сказал, что столкнулись между собой две интонации. Одна интонация, на которой мы остановились на примере Алексея Попогребского, — это интонация сопереживания, сочувствия и понимания. И вторая интонация, которую мы отчетливо слышим в «Грузе 200», — интонация обличения, апокалипсиса. Она усиливается идеальной картиной, которую держит в уме режиссер Балабанов. То есть если взять нашу жизнь в бытовом масштабе, то у нас получатся «Простые вещи». Если сравнить ее с Божьим замыслом, то мы получим «Груз 200».



«Простые вещи», режиссер Алексей Попогребский

Е.Стишова. Не скажи, социальное прорастает в эмоциональное. Мы не корректируем свое эмоциональное восприятие, не настраиваем его согласно принятым в обществе нравственным максимам. Вспомни вампиловского героя Зилова. Ему ведь не сочувствовали, не так ли? Хотя этот заблудший персонаж не мог все-таки стрелять в живое. А в «Простых вещах» мы симпатизируем многогрешному герою, и нет нужды, что ему незападло по-быстрому переспать с медсестричкой, что этот доктор делает инъекции, не вымыв руки, а заусенцы у него, как у слесаря.

Что касается «Груза 200», то христианский дискурс в фильме очевиден. Настолько, что фильм кажется мне странно рациональным для такого эмоционального режиссера, как Алексей Балабанов. «Груз 200» — это притча о том, что богооставленный мир неизбежно проваливается в бездну по ту сторону добра и зла. Мне жаль, что обе картины — «Простые вещи» и «Груз 200» — вышли в прокат в мертвый сезон. Их не придержали, как скажем, «Изгнание».

«Натурщица», режиссер Татьяна Воронецкая

К.Разлогов. Посмотрим, что будет с «Изгнанием». Я думаю, и «Изгнанию» красная цена в пределах полумиллиона, как и «Грузу 200». Рад был бы ошибиться, но думаю, что будет именно так.

Е.Стишова. Ты обратил внимание на мощную женскую экспансию в конкурсе? Было семь фильмов женщин-режиссеров — Киры Муратовой, Марины Разбежкиной, Светланы Проскуриной, Татьяны Воронецкой, Анны Меликян, Марины Любаковой, Валерии Гай-Германики. Ну и что? Женщины являют нам женскую или даже феминистскую точку зрения на мир?

К.Разлогов. Хочешь не хочешь, они являют женскую точку зрения имплицитно, часто помимо своей воли. Я думаю, что это опять-таки результат деятельности Ситоры Алиевой и специфики женского отбора. Представлены разные поколения, представлены картины, с одной стороны, сугубо локальные и маргинальные (типа Гай-Германики и Разбежкиной), с другой — эстетские (как «Два в одном» Киры Муратовой, хотя, на мой взгляд, это не лучшая ее картина). Но все равно, то были достойные, интересные фильмы.

«Кука», режиссер Ярослав Чеважевский

Е.Стишова. Муратова вообще неинтересных фильмов не делает. Мощный, ни на кого не похожий художник. Рост доли женского творчества в кинопроцессе — индикатор возрастающей внутренней свободы. Критика, однако, не догоняет. Мы никак не овладеем гендерным анализом. Посему многие артефакты остаются непрочитанными, «вещью в себе».

К.Разлогов. В конкурсе не было ни одной ленты, посмотрев которую я мог бы сказать, что это зря потерянное время. Каждая была по-своему интересна, даже своими неудачами. «Кремень», где полно недостатков, очень любопытен. Как все заметили, это «Плюмбум» двадцать лет спустя. Там есть некоторые интонации, которые совпали с картиной Миндадзе — Абдрашитова, технологически и идеологически куда более совершенной. Даже «Отрыв» Миндадзе, который показал, что и классному сценаристу нужен все-таки режиссер, была небезынтересна, хотя, на мой взгляд, немного запутана. Если бы изложить сюжет проще, то фильм получился не только более доступным, но и более удачным. Но недаром Венецианский фестиваль заинтересовался именно этим проектом.

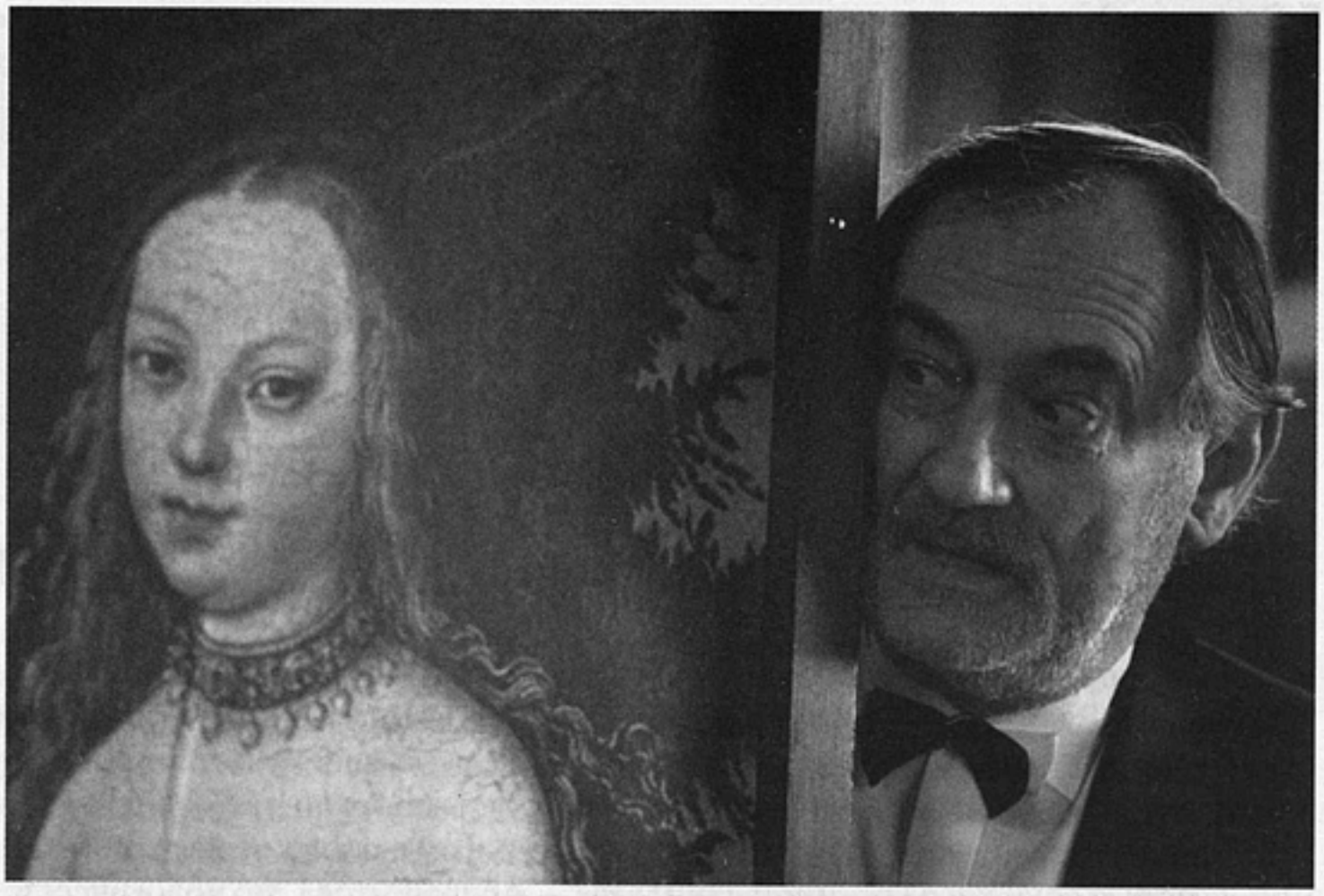
Садомазохистские игры Гай-Германики в международном контексте — не бог весть что, но в нашем, домашнем, контексте довольно любопытно, что новое поколение делает такое вот кино.

«Глянец», режиссер Андрей Кончаловский

Познавательно программа была очень насыщенной. Если же конкретно оценивать картины, то я не вижу ни супероткрытий, ни суперпровалов. Но — благодаря вердикту жюри — столкнулись два представления о том, каким должно быть наше современное кино: должна ли быть особая мерка для нашей жизни или нет. Жюри однозначно отдало предпочтение тому, в чем есть довольно значительная доза розовой водички. В то время как режиссеры и отборщица явно тяготели к пресловутой ложке дегтя.

Е.Стишова. Подобное противостояние, на мой взгляд, очень важный симптом. В 90-е чернухе невозможно было противостоять. То была не мода, а

следствие иррационального выброса, стихийного бунта, который взорвал застоявшееся болото нашей действительности. И было ясно, что пытаться управлять разбушевавшейся стихией бесполезно — пар и пузыри должны были выйти наружу. А сейчас, когда пар наконец иссяк, жюри тут же почувствовало и использовало возможность посредством оценок воздействовать на кинопроцесс, пытаться управлять им. Сегодня все-таки можно сказать, что кинопроцесс существует.



«Два в одном», режиссер Кира Муратова

К.Разлогов. Да, кинопроцесс опять появился, потому что появились кинотеатры, зрители, активно работают критики. Сложилась творческая среда, пусть не единая, а двойственная, но все же среда, в чем тоже убедил «Кинотавр». Была чрезвычайно ярко продемонстрирована разнонаправленность усилий той телевизионной компании, которая кинофестиваль организует, и той программы, которая была представлена. Честь и хвала Александру Роднянскому, который на своем фестивале показывает то, что ему глубоко чуждо как медиамагнату...

Е.Стишова. При том, что канал СТС сотворяет перформанс на тему «жизнь прекрасна» каждое воскресенье, в конкурсе «Кинотавра» подобное мироощущение не доминировало. Разве что в вердикте жюри.

К.Разлогов. Роднянский творит кинопроцесс, построенный по логике Голливуда, — с большими конгломератами, которые контролируют все звенья бытования кино. Что выращивается на телевидении, переводится в Интернет, причем это жесткая глобальная, не американизированная даже, а как раз глобалистская концепция кинопроцесса. И, с другой стороны, телефильмы канала сделаны на локальном уровне, с локальными представлениями, с локальными идеалами.

Е.Стишова. Я все-таки хочу вернуться к «Кремню», который мы слишком поспешно, на мой взгляд, пролистали. То, что дебютант Алексей Мизгирев учился у Вадима Абдрашитова, чувствуется. Вольные или невольные заимствования у мастера, выдающегося социального диагноста к тому же, вполне нормальны и даже органичны. Но все-таки, если вернуться к герою «Простых вещей», которого мы с тобой оценили как персонажа, с которым бок о бок живем в этой жизни, то молодой герой «Кремня», на мой взгляд, гораздо более симптоматичная фигура в нашем сегодняшнем социуме. Потому что он являет тип конформиста новой формации. Молодой герой не просто приспосабливается к власти и силе — он с упоением отдается ее представителям в ми-

лицейской форме. Потому что сам хочет стать тем и другим. Его несопротивление физическому унижению и средства, которыми он пользуется, чтобы выиграть в схватке с обстоятельствами, — это выглядит, в общем, устрашающе. Паренек для меня в пределе сближается с такой фигурой, как капитан Журов, герой Балабанова. Страшный паренек-то.

К.Разлогов. Ничего страшного. И Плюмбум был страшный. «Простые вещи» показывают реальность существования людей, грубо говоря, нашего

«Александра», режиссер Александр Сокуров

круга. А «Кремень» показывает реальность существования совершенно других людей. Это великая сила кино — вытащить на поверхность то, о чем многие даже не догадываются.

Е.Стишова. Молодой актер Евгений Антропов в этой роли очень хорош и очень точен с его присказкой «Твердость — не тупость».

К.Разлогов. Безусловно. Хотя картина несовершенна во многом.

Е.Стишова. Не в этом дело. Важно, что она совершает открытие реального человеческого типа.

К.Разлогов. В некотором роде — да.

Е.Стишова. Вряд ли эта картина будет успешна у зрителя.

К.Разлогов. Забудь о зрителях. Своего зрителя она найдет либо через DVD, либо через телевидение. «Кремень», как и все остальные фильмы программы не имеет особого шанса на какие-то победы в бокс-офисе. Но он займет свое место, режиссер заставит заговорить о себе. А что касается бокс-офиса, то на телевизионном уровне его получит сентиментальная мелодрама «Кука», диаметрально противоположная и «Кремню», и «Грузу 200», и вызывающая нарекания критики.

Е.Стишова. Согласна, публика проголосует ногами.

К.Разлогов. И будет права.

Е.Стишова. Ее, публику, совершенно не смутит то обстоятельство, что шестилетняя девочка жила под одной крышей с мертвой бабушкой на протяжении четырех месяцев. «Кука» — одна из самых слабых картин конкурса, но хорошо, что она была. Тем самым мы увидели в конкурсе все регистры кинопроцесса — от нижней до высшей точки. От мейнстрима до маргиналий.

К.Разлогов. Кроме очевидных блокбастеров, которые были вытеснены на периферию внеконкурсной программы и были выпущены в кинотеатрах раньше, независимо от фестиваля, ибо в фестивале не нуждаются. Когда «Кинотавр» наберет силу, блокбастеры будут предпочитать в нем появляться — вне

конкурса, конечно. Для так называемых блокбастеров, картин, ориентированных на коммерческий успех, конкурс фестиваля — вторичная программа. Их место — «кино на площади».

В тот момент, когда «Кинотавр» станет существенным для коммерческого успеха такого рода картин, которые будут демонстрироваться вне конкурса, тогда можно будет сказать, что фестиваль сделал еще один шаг для самоутверждения. То есть он будет не только артхаусные картины поддерживать, но начнет играть роль в кинопроцессе и на ином уровне. Кстати говоря, в прошлом году был «Остров» Павла Лунгина, но в карьере фильма «Кинотавр» не сыграл никакой значительной роли, он прошел как-то незаметно.

Е.Стишова. А потом вспыхнул ярче тысячи звезд.

К.Разлогов. Никто не ожидал, что это будет чуть ли не главная сенсация года, но принципиально важно, что отборщики фестиваля картину заметили и поставили ее туда, где ей место: не в конкурс, а за рамки конкурса. А дальше «Остров» получил множество призов, общественное признание, но это уже другой сюжет. В принципе у «Кинотавра» есть потенциал, и этот потенциал может оказаться весьма существенным и, возможно, сблизит позиции телевизионных магнатов и кинопромышленников, в фестивале участвующих.

Е.Стишова. Ну так что? Есть у тебя еще какая-нибудь заветная мысль по поводу «Кинотавра»?

К.Разлогов. «Глянец». Или ты не хочешь говорить о «Глянце»? Об «Александре»? Об «Изгнании»?

Е.Стишова. Почему нет? «Глянец» Андрея Кончаловского был мне интересен возвращением дискурса Золушки, совсем было исчезнувшего из нашего кино. Самое любопытное, что новая Золушка рвется и прорывается в гламурные выси, к каковым автор, нежно любящий свою героиню, относится со злой иронией. Мир глянца и гламура ему, мягко говоря, не близок.

К.Разлогов. Здесь идеология явно двойственная. С одной стороны, все это ужасно, с другой стороны — все это прекрасно.

Е.Стишова. Для меня все-таки это ужасно, но режиссер расставляет манки для зрителя именно что гламурные, и ему, зрителю, глядишь, и впрямь покажется, что все прекрасно...

К.Разлогов. Кстати, в фильме много забавных актерских работ. И Алексей Серебряков, и Юлия Высоцкая.

Е.Стишова. И Ефим Шифрин.

К.Разлогов. Да, и Шифрин. Однако я не упомянул главную, на мой взгляд, актрису современности — Викторию Толстоганову, сыгравшую в очень своеобразной картине «Натурщица», которая была скорее обругана. Режиссер Татьяна Воронецкая сделала попытку реконструировать стилистику грузинского примитива начала XX века на фоне вымышленных поэтических конфликтов. Замысел чрезвычайно интересен. Из этой роли Толстоганова могла бы выжать больше, чем она выжала. Но здесь требовалась...

Е.Стишова. ...режиссура.

К.Разлогов. Да, несколько более тонкий подход к деталям. Но, во всяком случае, когда я говорю, что нет неинтересных картин, их действительно нет. Каждая интересна чем-то своим, особенным. И здесь опять-таки Ситора Алиева молодец, потому что она чувствует, какие фильмы могут сыграть не только на внутреннем рынке, но и на международном фестивальном рынке.

Е.Стишова. Бывают такие случаи, когда о картине интереснее говорить постфактум, чем ее смотреть. Мне было довольно уныло смотреть «Натурщицу», а сейчас, когда мы о ней говорим, я чувствую, как хорошо я ее запомнила. В процессе же просмотра я не оценила уровень стилизации.

К.Разлогов. Она очень хорошо и утонченно стилизована, но затянута, и это существенный недостаток. Но недостатки есть не только в ней, а в «Изгнании».

Е.Стишова. И на солнце есть пятна. Андрей Звягинцев в этой картине структурировал универсум, ориентированный исключительно на культурные аллюзии, накопленные человечеством за всю его историю. Амбициозный замысел временами, увы, зияет пустотами. А вот что касается «Александры» Сокурова, то я смотрела ее неангажированным взглядом, и поначалу она меня не интриговала и не увлекала. До последней трети, пожалуй. Ближе к финалу она меня так захватила, что я пережила что-то близкое к катарсису.

К.Разлогов. У меня было предвзятое мнение по отношению к этой картине, я не верил, что может получиться что-то с Чечней, с Вишневской и т.д. И я был изумлен результатом. А потом понял секрет режиссера. Он воспринимает исполнительницу главной роли на физиологическом уровне — как старую женщину, с трудом передвигающуюся, несущую тяжесть всей своей жизни. Галина Вишневская абсолютно не играет. Но огромное значение имеет то, каким образом она подвинула ногу, как она ощущает себя рядом с молодым мужчиной, своим внуком. Вся проблематика раскрывается на физиологическом и бытовом, а не на политическом уровне — в разговоре женщин между собой, в разговоре старушек на завалинке. Это очень неожиданный и очень действенный ход, своеобразный антигламур.

Е.Стишова. Да, физиология, и она, кстати говоря, чистая и целомудренная. Солдаты так заботливо относятся к старой женщине, для каждого из них она и мать, и бабушка. Причем это сделано абсолютно не слащаво, с каким-то огромным достоинством. И то, что Сокуров резко отодвинулся от политики, — это его огромная удача, результат художнической и человеческой убежденности, что соль не в политике, а в человеке. Частное, человеческое выходит здесь на первый план.

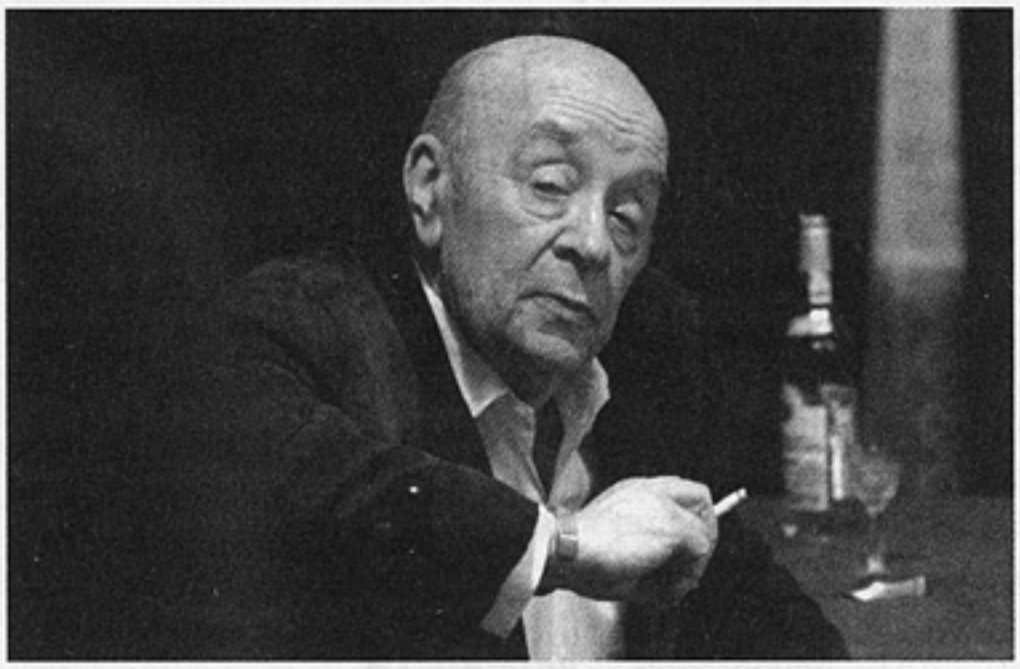
К.Разлогов. Картина достойная вполне. Я не верил, что она может получиться, а она получилась.

Е.Стишова. Итак, на дистанции «Кинотавра»-2007 жизнь удалась?

К.Разлогов. В принципе да.

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Взгляд на «Вещи»



«Простые вещи»
Автор сценария, режиссер **Алексей Попогребский**
Оператор **Павел Костомаров**
Художник **Ольга Осипова**
Композитор **Дмитрий Катханов**
Звукорежиссер **Владимир Головницкий**
В ролях: **Сергей Пускепалис, Леонид Броневой, Светлана Камынина, Динара Кутуева, Иван Осипов, Малхаз Жвания, Иван Шведов, Луиза Маркова, Любовь Макеева, Геннадий Богачев, Дмитрий Быковский**
«Коктебель» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия
2006

Алексей Попогребский приехал за «Простыми вещами», за их сюжетом и пространством, из Москвы в Питер. Вероятно, чтобы поискать важные ему смыслы по городским подворотням, проходным дворам, квартирам, больницам, полуподвальным рюмочным. Приехал, чтобы порыскать по петербургским углам, из которых еще не успели вымести новой метлой крошки и пыль живой, хоть и подкисшей ленинградской жизни.

В последние годы за неказистой, нежирной отечественной жизнью режиссеры-москвичи наладились отправляться из столицы в провинцию и далее — совсем уж в глушь. Попогребский отдал этому маршруту должное, когда вместе с Борисом Хлебниковым снимал «Коктебель». Позже его соавтор по дебюту скорректировал в «Свободном плавании» оптику взгляда, но остался верен направлению движения — подальше от Москвы. Попогребский же сделал остановку в Питере.

Согласно одной остроумной формуле, сколь ненаучной, столь и точной, из Питера обычно едут в Москву за карьерой, из Москвы в Питер — за любовью. Авдотья Смирнова, превратившая в мелодраматический концепт сам машрут из первопрестольной в северную и обратно, своей прошлогодней «Связью» внесла в формулу поправку. У нее главная героиня с питерской пропиской не имела никаких карьерных притязаний, зато имела виды на чувство, равно как и герой-москвич. Межвидовое различие существования двух столиц «Связь» проигнорировала: жизнь там и тут была на одно лицо и текла по одному руслу.

Попогребский, сыгравший в «Связи» эпизодического торговца шавермой с Московского вокзала в Питере, ценит различия. И серьезные, и мелкие — как между американским «биг-маком» и французским «ле биг-маком». Или между «шавермой» в питер-

ской версии и «шаурмой» в московской. Попогребский поехал из Москвы в Питер за интересом.

Скромно живущего доктора анестезиолога, вроде главного героя «Вещей», можно, конечно, и в Москве отыскать — не фокус и не проблема. А уж тем более в Мышкине или Рыбинске. Но именно в Питере с его покореженным величием сюжет «Простых вещей» получил самую выгодную для автора прописку. Потому что центровой старый дом с глухой, принципиально нерасселяемой коммуналкой на десять семей — уже не типичное московское обстоятельство. Это с одной стороны. А с другой, бытовая скудость жизни главного героя в нищей российской провинции была бы слишком густым фоном, совсем неинтересным — из-за собственной очевидности — задником.

У Попогребского же задействован напряженный полутон: вроде и город почти столичный, и человек при службе и зарплате, а вот невмоготу ему. Кроме прочего, специфическая топография «Простых вещей» — конец Садовой улицы, до Сенной площади всего ничего — незримо обволакивает сюжетную конструкцию достоевскими парами и даже подпирает ее. Иначе было бы совсем сложно объяснить некоторые психологические каверзы «Простых вещей». Тут только ссылка на вдруг проявившееся «подпольное» сознание персонажей и может — если может — спасти автора от недоуменных сторонних вопросов о причинах и мотивациях ключевых для сюжета поступков.

Упомянутое сознание, однако, уж точно не хочет дружить с психофизикой отменного артиста Леонида Броневого, который в роли петербургского старика Журавлева остается стариком насквозь московским. В первую же очередь он остается Броневым с его маской обаятельного брюзги и вкусом к незлой ироничности. Пригласив в фильм именно его, режиссер куда точнее, чем в среду и качество существования своего персонажа, попал в профессию Журавлева: актер Броневой может сыграть актера как никто.

В Сергее Пускепалисе, исполнившем роль анестезиолога Маслова, родовых питерских свойств побольше, что персонажу, несомненно, идет на пользу. Не на пользу Маслову другое: слишком мало, на мой взгляд, придумал ему автор внутренних толчков, чтобы поле между Масловым и зрителем всерьез заискрило. Здесь все органичивается декларациями — вроде той, когда на обратном пути домой с вечеринки хмурый анестезиолог в ответ на аккуратный вопрос жены: «Чем ты недоволен?» срывается на крик: «Собой я недоволен! Собой».

На самом деле Маслов недоволен тем, как решен в его жизни квартирный вопрос. Вернее, тем, что он не решен: доктор ютится с женой и взрослой дочкой в коммунальной комнатушке. Дочка, правда, ушла жить к парню, но жена вздумала рожать второго — а куда с ним здесь? Квартирный вопрос колет Маслова и с другого бока: уединиться с Ксюшей из регистратуры получается от случая к случаю — когда девушкины предки сваливают на дачу, а делают они это нерегулярно.

Правда, в круге смущающих Маслова обстоятельств присутствует еще и смешная зарплата, оттеняемая постылыми подношениями бесконечных шоколадных наборов, и упомянутая резкая дочкина воля к самостоятельности. Но тяжести гнету, который должен был ощутимо придавить этот персонаж, они, по правде говоря, не добавляют.

Ресурс психологической коллизии между одиноким пенсионером и доктором, взявшимся за деньги его навещать и колоть ему лекарство, исчерпывается довольно быстро. Понимая это и, видимо, не находя новых внутренних возможностей для дальнейшего увлекательного развития мужских отношений, автор вынужден прибегнуть к внешнему раздражителю. Каковым раздражителем становится история с принадлежащей Журавлеву картиной «Старик с трубкой».

История выглядит в конспекте так. Журавлев, который догадывается о своей неизлечимой болезни, узнает от Маслова причину его размолвки с женой: причина эта — ее беременность на третьем месяце и грядущий ребенок. Журавлев недоволен поведением Маслова: в семье должно быть двое-трое детей,

считает он. Журавлев предлагает Маслову выход: тот умерщвляет его уколом и забирает картину и дарственную, которую он, Журавлев, прямо сейчас напишет и положит в карман пиджака. Маслову, по мнению Журавлева, хватит и на жилплощадь, и на жизнь, ведь «Старик с трубкой» — это подлинный Репин, хоть и не подписанный. Маслов возмущен предложением Журавлева, обвиняет его в помешательстве, уходит, хлопнув дверью, но потом возвращается, делает укол — снотворный, не смертельный — и картину забирает. Все в итоге разрешается без громов, молний и трупов.

Вот тут и возникают те самые вопросы. Вроде бы Журавлев движим добрыми помыслами — говорит же он, что второй ребенок Маслову необходим, а то и третий. Тогда что мешает ему по-простому подарить доктору картину и отпустить с миром? Значит, назначил его соперником и решил затеять с ним изощренную игру. Зная про свою неизбежную скорую смерть, устроить тому испытание: перешагнет или нет? убьет или дрогнет? поддастся искушению или все же совладает с собой? Очень достоевская провокация — да только откуда ей здесь взяться, кроме как из предусмотрительно выбранной топографии? И не важно, Репин написал «Старика» или нет, а если нет — знал об этом актер или не знал. В том, как раскрываются характеры Журавлева и Маслова и как развиваются их отношения, нет ни малейших предвестий подобного кунштюка, он незаконен. Чтобы он получил легальные права, старого артиста и сорокалетнего доктора нужно было вовлечь в постепенно и неуклонно накаляющийся до высокого градуса внутренний сюжет.

Увы, ничего подобного. Высокий градус «Простым вещам» чужд, и в этом их существенная проблема. Конечно же, название фильма с нами кокетничает. Так же кокетничало и словосочетание «Ничего особенного» — промежуточное, рабочее название фильма «Связь». Я говорю вам: ничего, мол, особенного, встретились двое и расстались, примеров тьма — а при этом имею в виду, что нет, каждый такой разрыв особенный, миллионы чужих драм твою единственную боль не утолят и твои раны не вылечат. Я говорю вам: простые, мол, вещи — а при этом завожу речь про смертельную болезнь и эвтаназию, а в них ничего простого нет. Брать чужую картину или не брать — это да, эта дилемма может быть названа простой, но и то лишь для того, кто уже принял для себя решение. В фильме «Простые вещи» речь идет о больных вещах, о вещах с острыми краями, но способ рассказа о них, сам тон повествования выбраны предельно комфортные. Сосуществовать с этим фильмом очень и очень уютно, он оберегает ваш покой: там двойные стены, пол с подогревом, навесной потолок. А также цветомузыка обаятельных и безошибочно узнаваемых подробностей: литровая банка с супом из дома на обед, аппетитное пьянство с приятелем в рюмочной, почти цирковой утренний номер пьяной соседки, которой никак не совладать на кухне с плитой и спичкой под гимн из радио.

Словно позаимствовав у своего Маслова навыки анестезиолога, Алексей Попогребский предельно обезболивает смысловой удар. Вот почему его «Простые вещи» получились буржуазным по духу кино. Притом что в герои оно выбирает, казалось бы, людей совсем другого сорта и слоя да и проблемы обсуждает не житейские, а пограничные. Но тут уж что-нибудь одно: либо под дых бить, либо за ухом чесать.

И вот что еще важно. Такого рода маленькие фильмы — маленькие не в обидном смысле, а в форматном — на приватные сюжеты, такого рода камерные семейные драмы с экзистенцией в начинке приличная и нормально функционирующая кинематография в год должна рождать десяток. Заметьте: не танцевали же, например, в 70-е годы ритуальные танцы вокруг ленинградских фильмов Виталия Мельникова, которым «Простые вещи» в известном смысле наследуют, правда, не дотягиваясь до той высокой планки. Можно вспомнить и других авторов, чьим работам схожего толка отдавали должное как серьезным и достойным, но не превращали в знамя нашего всего.

Потом уже время с ними разбиралось.

СТАНИСЛАВ Ф. РОСТОЦКИЙ

Бремя желаний

Полнометражным режиссерским дебютом Анны Меликян стал три года назад фильм «Марс» — трагикомическая мелодрама о бывшем боксере (в этой роли снялся непривычно антибрутальный Гоша Куценко), который волею судьбы оказался в причудливом городе Марсе, соименном с далекой планетой исключительно из-за выпадения одной-единственной буквы в подписи «Маркс», что украшала вокзальную площадь, — в городе, где живут женщины, не потерявшие надежду найти свое счастье, и где основной валютой по причине особенного местного производства служат плюшевые игрушки всех цветов и размеров. «Марс» был полон удивительно точных деталей, характеризующих современную провинциальную жизнь, но при этом оставлял отчетливое послевкусие фантасмагории — сентиментальной, чувственной и во многом трагичной, родственной не то «Сну, вызванному полету пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения», не то «Аризонской мечте». В «Русалке», новом фильме Меликян, основные приемы остались вроде бы без особенных изменений — но теперь этой парадоксально убедительной иллюзорностью смазана не только полумифическая провинция, но и вполне конкретный мегаполис — столица нашей Родины Москва. И если в «Марсе» герой Куценко из практически не показанной на экране столицы попадал едва ли не на другую планету, то в «Русалке» все происходит с точностью до наоборот. Но об этом позднее. А пока...

«Это случилось давно-давно, когда меня еще не было. Мама говорила, что раньше я была рыбкой и жила у нее в животе. А потом появился папа, и я стала человеком»... Разноцветные мультипликационные рыбки появляются уже на титрах, которые колышутся, будто на морских волнах. Довольно скоро, впрочем, оказывается, что волны тут пока что ни при чем — просто веселенький ситчик с рыбками обтягивает внушительные, вполне рубенсов-

«Русалка»

Автор сценария, режиссер **Анна Меликян**
Оператор **Олег Кириченко**
Художник **Ульяна Рябова**
Композитор **Игорь Вдовин**
Звукорежиссер **Дмитрий Смирнов**
В ролях: **Мария Шалаева, Евгений Цыганов, Мария Сокова, Настя Донцова, Ирина Скриниченко, Вероника Скугина и другие**
Студия «Magnum» по заказу «Централ Партнершип» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия
2007

ские (или феллиниевские) формы дамы (Мария Сокова), идущей купаться на пустынный пляж. Дама упоенно, с невероятной для ее роскошных форм грацией кувыркается в волнах, еще не подозревая, что с берега за ней наблюдает человек в бескозырке — «моряк очень дальнего плавания», тот самый «папа», в результате появления которого (впрочем, весьма кратковременного) и стала человеком главная героиня этой истории.

Впервые мы встречаем Алису (имя для мировой культуры знаковое, в диапазоне от Льюиса Кэрролла до Кира Булычева) в возрасте шести лет трех месяцев и восьми дней. Она живет с той самой дамой-мамой и бабушкой на берегу моря (а то, пожалуй, вернее будет сказать «моря-моря» из классической песни Юрия Антонова) в покосившемся домике, стенки которого сложены из пустых бутылок (не иначе на случай кораблекрушения), целыми днями носится по берегу, развлекается тем, что, прищурив глаз, «подталкивает» пальцем по морю плывущие корабли (а может, они и вправду продолжают свое движение исключительно по ее хотению — чуть позже мы получим возможность убедиться, что Алисе в общении со стихией подвластно куда больше, чем обычной маленькой девочке), накручивает бесконечные фуэте, мечтая стать балериной. И разговаривает с бабушкой, которая неотрывно смотрит на море. «А ты дедушку любила?» — «Очень. Вот жду, может, вернется». — «Так он же умер». — «Так, может, еще вернется». Точно так же Алиса, попавшая вместо балетной студии в хор — в него от дома ближе, — будет ждать своего легендарного отца. И подожжет в конце концов их халупку, не простив «предательство» сошедшейся со случайным квартирантом матери.

А тем временем — солнечное затмение, конец света (по случаю которого неожиданно и остроумно появляющийся в телеящике кутюрье Пако Рабанн объявляет о том, что навсегда уходит из мира моды, — интересно, чем он теперь будет заниматься?): не столько апокалипсис, сколько мероприятие, на котором зрителям по мегафону предлагают занимать места согласно купленным билетам и приобретать закопченные стеклышки и прохладительные напитки. Конец света продлился недолго — всего несколько минут, но после него Алиса решила перестать разговаривать. Хотя и продолжала ходить в хор, где никто ничего не заметил, а преподавательница все время говорила матери, что девочка делает «большие успехи». Но успехи успехами, а когда пришло время идти первый раз в первый класс, Алиса попала в заведение, где учат «альтернативно одаренных детей», проще говоря — в школу для дураков. Где можно было продолжать молчать и, сидя рядом с мальчуганом-дауном на скамеечке, смотреть, как из года в год падают с дерева яблоки.

Шло время, яблоки упали в последний раз, даун совершенно не изменился, а Алиса (Мария Шалаева, приз за лучшую женскую роль «Кинотавра»-2007) выросла. И после разрушительного урагана, стершего поселок с лица земли, в возрасте семнадцати лет, шести месяцев и четырех дней она вместе с матерью и бабушкой оказалась в Москве, которая встретила их «во всем своем великолепии». Оказалось, что тут можно без труда найти работу, «на которой совсем не нужно разговаривать», — клеить объявления, мыть туалеты или, самое интересное, смотреть на мир изнутри рекламного мобильника, бегающего по улицам огромного города, разговаривающего с Алисой на языке рекламных баннеров: «Все зависит от тебя», «Не бойся своих желаний», «Следуй своей звезде»... У Алисы появляются своеобразные друзья — безногая и бездомная красавица с бурным прошлым и так и не ставший ее сокурсником ровесник-сладострастник, любитель недорогого пива и рассуждений о прелестях сексуальных наслаждений. А в какой-то момент и самая настоящая любовь.

Алиса увидела Сашу (Евгений Цыганов) в тот момент, когда он спрыгнул с моста в Москву-реку, и, не раздумывая, бросилась за ним, вытащила на берег — и «пропала». «Он прекрасен!» — решила она. Впервые за долгие годы заговорила. И както очень естественно осталась рядом, хотя предмет ее мечты так, кажется, толком и не понял, что в его роскошной квартире делает эта странная девочка.

Саша — а на работе Александр — вполне состоявшийся для своих лет человек, основным занятием которого является продажа всем желающим участков на Луне. Бизнес, как ни странно, весьма и весьма прибыльный, дающий полную финансовую независимость, но не приносящий никакого покоя мающей-

ся душе. Во всяком случае, сам Саша себе участок на спутнике так и не приобрел («А зачем? Мне и здесь хреново»). Он живет в огромных апартаментах, держит в банке (не в коммерческом, конечно, а в стеклянной) золотую рыбку, на которую медитирует по многу часов в день, довольно много пьет, а на вопрос, в какие игры играл в детстве, ни секунды не задумываясь, отвечает: «В расстрел». И никак не находит себе покоя. А тут перед ним появляется выдающее себя за балерину нескладное, очаровательное и смешное существо, которое готово убирать у него в квартире, называет его исключительно на «вы» и в первый же день знакомства, шмыгнув носом, признается: «Это... Я вас люблю».

Сама Алиса тем временем смотрит по телевизору «Пятый элемент» и, увидев стоящую на карнизе футуристического небоскреба Миллу Йовович с ярко-оранжевыми волосами, в восемнадцать лет, два месяца и тринадцать дней окончательно превращается в русалку. С помощью краски для волос, правда, зеленой, давно уже немодной, но зато абсолютно русалочьей. И с этого момента решает окончательно и бесповоротно стать для своего возлюбленного ангелом-хранителем (одно из распространенных обозначений русалок — берегиня). Ее не смущает, что рядом с Сашей находится Рита — холеная дива модельной внешности, которая «всегда смотрит новости — любит быть в курсе событий» и не может жарить столь любимую Сашей картошку по причине только что сделанного маникюра. Вернее, Алиса даже не задумывается о том, что у них может быть что-то серьезное. Потому что Саша — по определению ее и ничей больше. Ведь она приворожила его, написав на своей в первой в жизни сигарете его имя. И в ее зеленую крашеную головку не приходит мысль о том, что Рита, как раз и научившая ее этому нехитрому фокусу (его до очевидности повторят 90 процентов зрительниц, которые посмотрят фильм), написала на своей то же самое. Когда же Алиса застает Сашу и Риту в совсем уж недвусмысленной постельной ситуации, она взрослеет окончательно. И точные обозначения возраста, отмечавшие до того каждый Алисин шаг специальным титром, оказываются больше не нужны.

Алиса, тем не менее, продолжает быть полна решимости. «Загадаю — и все будет хорошо». Все действительно будет хорошо — для всех, кроме самой Алисы...

К традиционному образу русалки главная героиня фильма Анны Меликян имеет не такое уж однозначное отношение. Привычная трактовка, знакомая по Пушкину, Даргомыжскому, Васнецову да и Диснею, здесь более чем опосредована, и даже классическая «Русалочка» Андерсена имеет (помимо, пожалуй, очевидного мотива немоты) к происходящему на экране не настолько уж большое отношение, как можно было подумать. Куда больший вес, как представляется, имеют аллюзии кинематографические — даже вроде бы однозначно андерсеновская сцена спасения прекрасного принца из воды заставляет в первую очередь вспомнить знаменитый эпизод из «Аталанты» Жана Виго. Не обошлось тут (в первой части) и без Чарли Макги из «Воспламеняющей взглядом» по Стивену Кингу, и без упомянутой уже Лилу из «Пятого элемента», и — в куда большей степени — без Лолы из фильма Тома Тиквера: Алиса бегает постоянно, с самого раннего детства (впрочем, если быть объективным, то и самые настоящие мавки из славянского фольклора не прочь были порезвиться наперегонки на десятую, так и называемую Русальную неделю после Пасхи), и ей точно так же, как гордой юной девице из тикверовского фильма, ничего не стоит одним взглядом разбить стекло — от отчаянного крика Алисы разлетается в конце концов огромный аквариум в Сашином доме, заменивший для любимой рыбки привычную стеклотару. Но самая же главная ассоциация (даже несмотря на то что сама Анна Меликян утверждает, что «никакой связи с замечательным, одним из самых моих любимых фильмов Жене я не вижу») — это, конечно, Амели, девушка с Монмартра. С «Амели» «Русалку» роднит не только образ главной героини, которой до всего есть дело и которая постоянно задается вопросом «как же сделать, чтоб всем было хорошо», но и общее настроение, вся образная система картины, цветовая гамма, пристальное, порой чрезмерное и избыточное внимание к деталям. При этом совершенно не важно, что место садового гнома-путешественника занимает репродукция «Незнакомки» Крамского, отправившаяся вместе с Алисиным семейством в столицу, а мешок с фасолью, где так приятно бывает пошевелить

пальцами, — трехлитровая банка, из которой не так-то просто вытащить соленый огурец. Мелодии Игоря Вдовина временами вполне сравнимы с шарманочными мотивами Яна Тирсена. А многочисленные второстепенные персонажи — колоритные, смешные, точные — безупречно смотрелись бы не только в Москве, но и на Монмартре. Если все это случилось бессознательно — тем лучше.

В любом случае, являющийся жупелом для всех начинающих режиссеров «синдром второго фильма» преодолен в «Русалке», как бы резвяся и играя, с подзабытой нынче легкостью мысли и взгляда. Даже такой щепетильный момент, как использование на заговорившем языком улиц экране матерных выражений (чем не балуется в нашем кино сейчас только ленивый), решен воистину безупречно — ругаются в «Русалке» исключительно по делу, невероятно смешно и как-то изящно, что ли. Так что счастье есть. Но не все так просто.

В современном кинематографе образ девушки с рыбьим хвостом (настоящим или мнимым, подразумевающимся) связан в первую очередь с жанром романтической комедии или фантастической мелодрамы — «Миранда» Кена Аннакина, «Всплеск» Рона Хоуарда, «Аквамарин» Элизабет Ален. Почти всегда используется одна и та же сюжетная схема, вообще свойственная урбанистическому фэнтези (если понимать этот жанр не в узком смысле приключений «меча и магии», но как фантастическое в принципе произведение, не связанное, тем не менее, с традициями классического science fiction): необычное существо оказывается в реальном мире и вынуждено постигать его законы, а чаще всего — адаптироваться к ним. В данной роли могут выступать посланники иных цивилизаций, фольклорные существа или, к примеру, обретшие разум роботы. В общем и целом, наследуя традициям подобного рода фэнтези, картина использует его мотивы скорее как средство, не стремясь оставаться в рамках чистого жанра. Оттого и привычные стандарты развязки, характерные в такого рода фильмах, оказываются невостребованными — ожидаемого по всем правилам хэппи энда ждать не приходится. Во всей этой очаровывающей практически с первого взгляда идиллии существует и обратная сторона. Берегиня берегиней, но, если верить энциклопедии «Мифы народов мира» (а почему бы, собственно, ей и не верить?), то с этой породой далеко не все так просто. И если верить, то на самом деле (если только это выражение применимо к существам из области народных суеверий) представительницы этого водного народа считаются «существами в основном вредоносными». И как бы ни была обаятельна и чудесна Алиса, вреда она приносит немало, так как потусторонних сил у нее, как видно, хватает.

Пресловутый ураган принес неисчислимые бедствия ее родному поселку только потому, что Алиса захотела (очень сильно захотела) наконец-то оттуда уехать. Потом она так же сильно возжелала поступить в институт, но не нашла свое имя в списке зачисленных — и тут же под окнами учебного заведения машиной насмерть сшибло абитуриента с таким же количеством баллов («Поздравляем вас, Алиса», — не моргнув глазом, провозглашает ректор). А бенгальский огонь, которым мать разбудила дорогую дочку Алису в день ее восемнадцатилетия, в тот же день обернулся фальшфейером в руках погромщика на Манежной площади, после того как наша сборная проиграла «не то японцам, не то китайцам». Разумеется, все это не со зла, просто из-за особенностей русалочьей породы. И тем не менее. В конце, переборов свое не то проклятие, не то дар и целиком перенеся его на любимого человека (Алиса сумела уговорить Сашу не лететь в самолете, который по ее предчувствию должен был неминуемо разбиться), она приносит удачу только ему одному — как суждено было самолету столкнуться с другим в воздухе, так и случилось. И окончательная идиллия наступает только тогда, когда распростертое тело Русалки остается бездыханно лежать на мостовой лучшего города земли. «Такое часто случается в мегаполисе. Это нормально, просто судьба»

Как пелось в одной песне, «будьте счастливы все повально, счастье — ведь это так печально». А была ли девочка — не совсем ясно. И только плакат, рекламирующий лунные шесть соток для всех желающих, в рекламе которых Алиса успела сняться в период своего недолгого счастья, дает некоторые основания предполагать, что все на самом деле было.

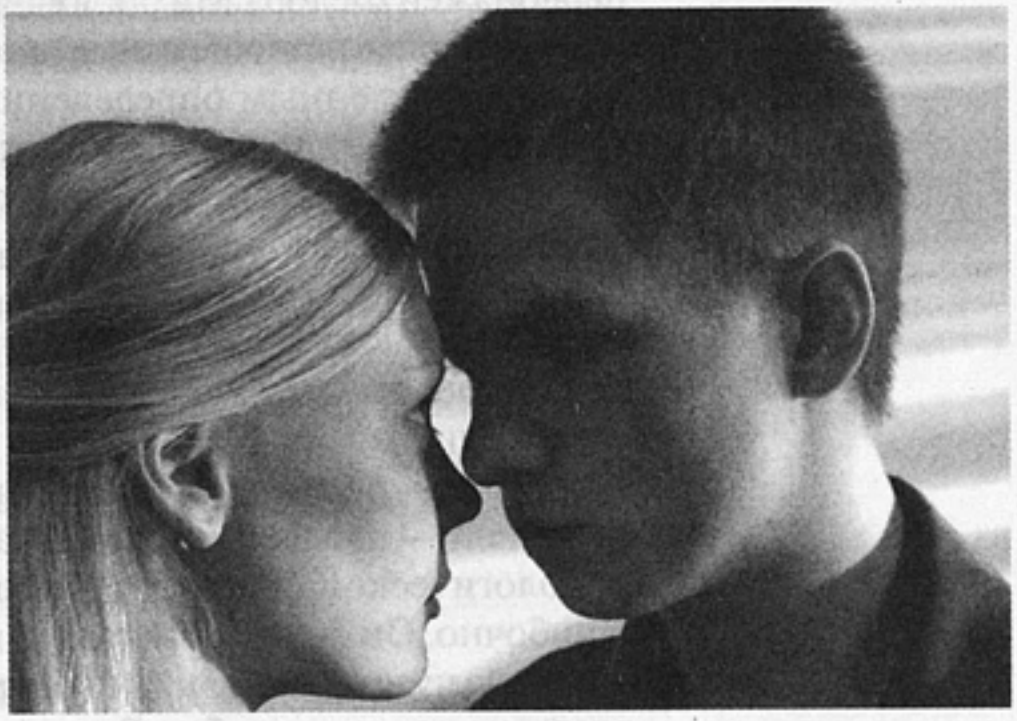
МАРИНА ДРОЗДОВА

Тремор

Заинтересованные лица уже давно задаются вопросом: где же в наших пределах кино социального или, скажем, морального беспокойства? Переживают по этому поводу и зарубежные коллеги — их воспитание сигнализирует об опасности, когда в обществе нет критики происходящего. Они знают, куда это ведет. Для нас это тоже не секрет, но относимся мы к перспективам с большей обреченностью. В иностранцах же (цивилизованных иностранцах) есть вышколенная гражданская ответственность, которая является столь же естественным делом, как добрый аперитив. Возможно, разница в отношении и к критике современности в этом и заключается — наши аперитивы ох как не добры, если не сказать жестче.

«Кремень» вроде бы фильм социального беспокойства. Точнее, как заметил один коллега, — социального тремора. Различия в дефинициях? Думаю, читатель почувствует сам. Понятие «тремор» не содержит аналитики. Тремор суть бессознательное проявление тревоги. Не то чтобы осознанное беспокойство как доминанта жизни, вовсе нет. Просто дрожь в пальцах, и ее не унять.

Парень по имени Антон приезжает в Москву, демобилизовавшись из армии. Он родом из городка Альметьевск (энциклопедическая справка: Альметьевск расположен в Прикамье, в 279 километрах к юго-востоку от Казани, нефтедобывающий центр, что не делает его жителей нефтяными королями почему-то). Из окна поезда Антон видит тусклые многоэтажки столичных окраин и приветствует их как добрых своих знакомцев: «Альметьевск! Альметьевск!!!» Приехал юноша в столицу «по зову сердца»: чтобы завоевать свою детскую любовь — одноклассницу Зину. Та как-то послала ему свою фотографию с дежурным поздравлением с Днем защитника Отечества.



«Кремень»

Автор сценария **Алексей Мизгирев**
при участии **Юрия Клавдиева**
Режиссер **Алексей Мизгирев**
Оператор **Вадим Даев**
Художник **Денис Шибанов**
Звукорежиссер **Евгения Потоцкая**
В ролях: **Евгений Антропов, Дмитрий Куличков, Сергей Шеховцов, Анастасия Безбородова**
«СТВ»
Россия
2007

Можно только догадываться, сколько слез и спермы было пролито над этой фоткой.

Теперь Зинина семья переехала в Москву, девушка учится в институте, ее папа открыл мастерскую по ремонту автомобилей. Влюбленного одноклассника Зина встречает с брезгливым удивлением. Она трактует его как провинциального грубияна, неразвитого интеллектуально, духовно, эмоционально, да и вообще какого-то «придурка из Альметьевска после армии». Он, в сущности, не спорит и даже собирается возвращаться домой.

Останавливает его случай — инцидент в вокзальном туалете. Плата за вход туда десять рублей, которые герой не считает нужным тратить на гигиенические потребности. Он легко подтягивается и перепрыгивает через турникет. Не тут-то было. Служащий вызывает милиционера, тот для порядка «по-отечески» (ничего личного) метелит парня, который и не думает протестовать против расправы. Напротив, он быстро проникает в ситуацию и произносит фразу (впоследствии оказавшуюся сквозной в фильме) «твердость — не тупость», выкладывает требуемую десятку и уходит. Не приняв, однако, столь же мирного — как мордобой — предложения милиционера вступить в ряды защитников порядка.

Едва поезд трогается, Антон выскакивает на перрон. Что-то его цепляет за Москву. Он возвращается в туалет, довольно профессионально прикладывает хранителя фаянсовых ваз фейсом об кассовый аппарат, забирает свою десятку (а вовсе не всю выручку!) — и идет-таки работать в милицию.

Сортирный эпизод уже дает детальную картину реальности. Мизансцена: герой не хочет подчиняться правилу (внести установленную плату за услугу). Правило воспринимается им как унизительное — скорее всего, оттого, что ответственность за его выполнение несет неавторитетное существо ублюдочного вида. Нарушение правила для Антона — победа над унижением. Победителем на час становится анархист, чуждый цивилизационным нормам, но склонный защищать силой свое собственное представление о достоинстве. Думаю, в историческом смысле это репрезентативная фигура, а *сила* — ключевое слово в мироощущении персонажа, которого смело можно зачислить в круг персонажей Федора Михайловича — по мере развития сюжета.

Претерпев разнообразные приключения, Антон становится сержантом милиции, наделенным определенными властными полномочиями. Однажды он приказывает подчиненным отпустить очередную жертву их произвола — тихого алкоголика без паспорта, прописки, вида на жительство и разрешения на пребывание в Москве. То есть он уверен в том, что он (сержант милиции) волен карать или миловать. Он и есть Власть.

У героя нет ни представления, ни хотя бы смутной догадки об общественном договоре. Он живет «по понятиям», руководствуется инстинктами или эмоциями.

Индиферентный к категориям морали, закона, Антон — чудесный (в смысле — наделенный возможностью творить чудеса) зверь. Зверек в антропологическом обличье. Инстинкт ведет его по джунглям мегаполиса безошибочно. Он — как и Плюмбум из одноименного фильма В.Абдрашитова — почти не чувствует боли (не сопереживает своей боли). Инстинкт подсказывает ему, как вести себя с Властью, чтобы выказав свою восторженную к ней лояльность и полное согласие с ее технологиями, исключительно силовыми, в один прекрасный день самому обрести власть.

В фильме внятно представлено незримое присутствие Власти как божества и как языческой религии одновременно. Несложными мизансценами обычного боевика-триллера режиссеру удалось сформулировать и показать этот новый пантеизм. Обиталище власти — ментовка, а менты — ее жрецы. Избиения, через которые не однажды проходит Антон, он воспринимает как инициацию (нет нужды, что такого слова он знать не знает). Видно, армейский опыт научил его не сопротивляться силе, но покоряться ей. В этом он тверд, как кремень, и твердость его и впрямь не тупость, а особый вид приспособленчиства.

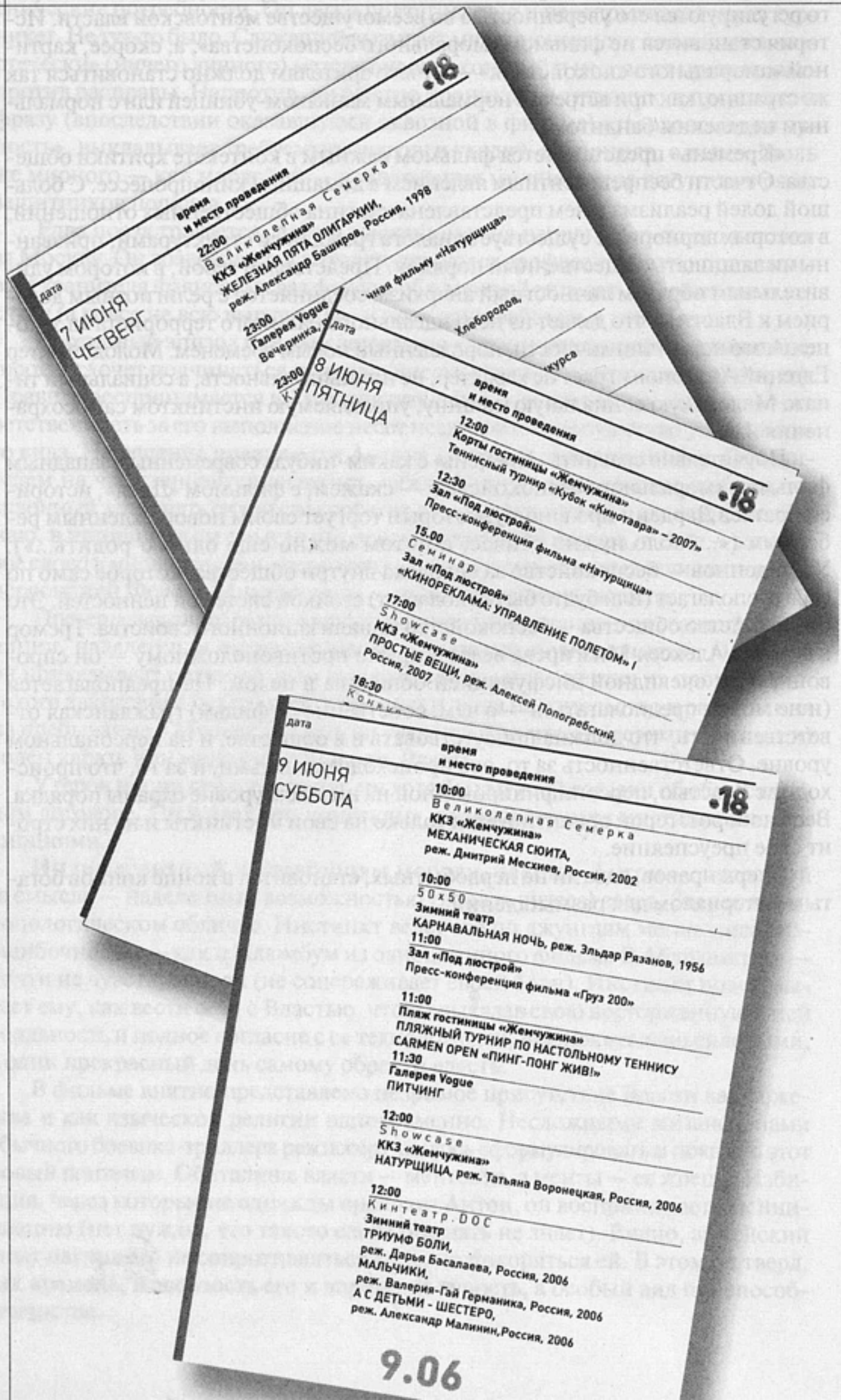
Энергетический механизм происходящего обеспечивается уродливыми представлениями Антона о жизнеустройстве. Чтобы подлизаться к родителям девушки, он сначала находит и возвращает в семью отнятую ментурой машину, а далее переходит к силовым действиям на личном фронте — задерживает Зининого отца. Зина, готовая на все, тут же появится у Антона в общаге. Чтобы выпустить жертву, когда нужно уже именно это, парень закладывает своих подельников в форме. Крутится, как может, в сером «городе греха», где реальна только периферия — вокзалы, спальные районы, стройки, грязные мастерские, убогая ментовка. Оставаясь в этой плоскости восприятия, можно воспринять фильм как рассказ о непьющем отморозке, действия которого регулируются его уверенностью во всемогуществе ментовской власти. История становится не фильмом «морального беспокойства», а, скорее, картиной «аморального спокойствия» — отчего зрителям должно становиться так же страшно, как при встрече с нормальным маньяком-убийцей или с нормальным недалеким бандитом.

«Кремень» представляется фильмом важным в контексте критики общества. Отчасти беспрецедентным явлением в домашнем кинопроцессе. С большой долей реализма в нем представлена картина общественных отношений, в которых априори не существует диалога граждан со структурами, призванными защищать общественный порядок. Представлен герой, в котором удивительным образом личностный анархизм соединяется с религиозным доверием к Власти — что делает из него идеального наемного террориста «в законе». А это новый тип личности, порожденный новым временем. Молодой актер Евгений Антропов играет не характер, не индивидуальность, а социальный типаж. Маленькую социальную машину, управляемую инстинктом самосохранения.

Поучительно сравнить «Кремень» с каким-нибудь современным западным фильмом «морального беспокойства» — скажем, с фильмом «Дитя», историей братьев Дарденн про юношу, который торгует своим новорожденным ребенком («...бабло нужно сейчас, а потом можно еще одного родить...»). У Дарденнов — беспокойство за человека внутри общества, которое само по себе располагает (или будто бы располагает) стойкой системой ценностей. Это беспокойство общества — беспокойство цивилизационного свойства. Тремор в фильме Алексея Мизгирева ведет к прямо противоположному — он спровоцирован очевидной дисфункцией общества в целом. Не предполагается (и не может предполагаться — о чем, собственно, и фильм) гражданская ответственность, что должна присутствовать и в обществе, и на персональном уровне. Ответственность за то, что происходит с людьми, и за то, что происходит с Властью, персонифицированной на низовом уровне охраны порядка. Все наоборот: герой ориентируется только на свои инстинкты и на них строит свое преуспеяние.

Очерк нравов, едва ли не первобытных, становится в конце концов богатым материалом для размышлений.

К О М М Е Н Т А Р И И



ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Естественный отбор

Безоговорочная победа «Простых вещей» Алексея Попогребского на «Кинотавре» — еще одно свидетельство того, что в фестивальном мире — даже российском — предсказать что-либо практически невозможно.

Очевидно, что жюри наградило не столько отдельную картину, сколько стоящую за ней тенденцию. Соглашаться с ней или нет — вопрос другой, индивидуальный. Замечу только, что призовая поддержка «Простых вещей», столь активная, что она воспринималась как пикет против «Груза 200» Алексея Балабанова, главного антагониста конкурса, не получившего ничего, не столь однозначна, как кажется на первый взгляд. Еще не факт, что таким образом защитили кино, отвечающее мечтам о «нормальной жизни в нормальной стране». На мой взгляд, постфактум все воспринимается слегка иначе. Именно «Груз 200» — более современная картина, позитивный опыт тотального негативизма, рождающий и новое — свободное — кино, и новый взгляд на старую, текущую и будущую жизнь.

Проблема в том, что в современном российском кино тенденций нет. Они существуют на уровне гипотез, сперва повисают в воздухе, а потом, не получая практической поддержки, растворяются в нем. Есть одиночные фильмы, которые, действительно, могли бы породить тот или иной тренд, но, к сожалению, ничего не порождают. Не по собственной вине, а из-за отсутствия у нас хоть сколько-нибудь питательного, конструктивного киноконтекста... Эта коллективная судьба одиночек — единственное, что объединяло столь разные картины сочинского конкурса.

Под трендом в данном случае приходится подразумевать не только и не столько художественное качество, которое у нас если и появляется, то в полном отрыве от какого-либо качественного содержания, а как раз проблески последнего. Или, иными словами, авторский интерес к человеку и реальности, к ее различным формам и типам, жанрам и оттенкам, к ее мифологии. Даже если этот интерес идет в ущерб формальному совершенству.

В Сочи в основном попали те фильмы, в структуре, смыслах, формате которых есть что-то нетипичное и даже новое для современного российского кино.

Я говорю о революционном «Грузе 200» — это, пожалуй, первая концептуально внесоветская (или первая по-настоящему — по существу — постсоветская) картина и лучшая работа Балабанова. О «Простых вещах» — попытке сделать западное кино «про — и для — людей». О еще более европейской «Русалке» Анны Меликян, способной смотреть на столичную современность не только изнутри, но и извне, как на реальное и одновременно условное пространство, умеющей играть на разнице этих взглядов. Об «Отрыве» Алек-

сандра Миндадзе с его глубоким интересом к основам социальной реальности и природе «обобществленного» и одновременно частного человека — интересом, воплощенном в чересчур конфликтной форме. О «Кремне» Алексея Мизгирева и «Тисках» Валерия Тодоровского — внятных попытках соединить социальность с жанровостью. Ведь в массе своей «новый русский жанр» противоречит и реальности, и какой-либо идейности.

О «Дне рождения Инфанты» Валерии Гай-Германики — по мнению большинства, он слишком «недожат», чтобы участвовать в основном конкурсе. Однако в нем есть цепкий, иногда — хрупкий, но оттого не менее ценный взгляд на сложную реальность (картина рассказывает о жизни садо-мазохистов), отторгающую различия на «норму» и «антинорму», на тот ее срез, который в нашем кино все еще табуирован, хотя в мировой культуре он давным-давно служит источником радикальных художественных высказываний. У нас практически нет режиссеров — тем более среди молодых, в массе своей еще более консервативных, чем их старшие коллеги, — которые пытались бы работать со столь рискованным материалом: по-моему, этого достаточно, чтобы заметить и выделить тех немногих, кто не боится этого риска.

О «Яре» Марины Разбежкиной — картине, существующей в русле «русской традиции» — единственного бренда российского кино, признаваемого на Западе. О «Лучшем времени года» Светланы Проскуриной — еще одном «фестивальном фильме», для которого в нашем умирающем альтернативном прокате вряд ли найдется место.

«Два в одном» Киры Муратовой, конечно же, стоит отдельно от всех остальных конкурсантов. В картине существуют и отражаются друг в друге совсем не два, а множество миров. У кино Муратовой нет близких аналогов не только в российском, но и в мировом масштабе. Прежде всего, ради поддержки такого уникального искусства, не укладывающегося в привычные и даже непривычные артрамки, и существуют фестивали.

Как и «Груз 200», произведение не менее радикальное и актуальное, «Два в одном» остался без призов. И такое игнорирование свидетельствует о чем-то большем, чем индивидуальные вкусы членов жюри, на которые они имеют полное право. Но и «Груз 200», и особенно «Два в одном» — это искусство, которое начинается там, где не готовый к нему вкус благополучно заканчивается.

Практически каждый конкурсный фильм выражал какую-то тенденцию, но он же ее и замыкал. Фильмы репрезентировали только самих себя, не более. То же самое произошло и в прошлом году. Многим тогда казалось, что попавшие в конкурс картины станут определяющими для нового российского кино, но ни «Изображая жертву», ни «Эйфория», ни «Свободное плавание», ни даже «Остров», несмотря на его колоссальный резонанс, не получили символических продолжений, не стали точкой отсчета, а просто остались успешными фильмами 2006 года. Редкими исключениями из правила, о котором — позже.

Проблема в том, что даже у самых авторских и талантливых российских фильмов, а их можно пересчитать по пальцам, вообще нет никаких последствий: они ни на что не оказывают влияния, ничего не определяют. Но порою сами становятся объектами влияния — рынка, бизнеса, культуры мейнстрима. И, что совсем удручает, не сопротивляются таким «ангажементам».

По сравнению с прошлым годом конкурсантов стало меньше. Не из соображений экономии фестивального времени, а потому что в этот раз серьезных, осмысленных картин было произведено и предложено для отбора меньше, а вот вал макулатурного, вопиюще бессмысленного и никому не нужного российского кино значительно увеличился.

Этот вал вряд ли когда-нибудь кто-нибудь увидит. Даже отечественным телесериалам до него далеко. До проката, где есть жесткая конкуренция, он тоже вряд ли докатится. Проще убедить себя в пригодности этих картин, чем ответить, кто и почему выделяет на них деньги?

Когда смотришь в большом количестве фильмы, в которых здравого смысла нет на всех возможных уровнях, нет ничего живого, закрадывается подозрение, что их отсутствие уже не казус или элемент режиссерского бессознательного, но намеренная производственная стратегия, которая без стесне-

ния и даже с довольством реализуется на все сто, а то и двести процентов. Раньше, может быть, казалось, что плохое кино в России — результат многих обстоятельств, в том числе общей смуты, в которой пребывают режиссеры и которая, так сказать, выкачивает из них талант. Теперь такие утешения не работают. Рождается ощущение, что те, кто снимает у нас откровенную халтуру, прекрасно отдают себе отчет в том, что они делают. И спокойно узаконивают собственный произвол. Возводят его в правило. У них и не может получиться вменяемое, нормальное кино — даже в достойном жанре трэша, — потому что элементарно, изначально не стоит такой цели. А о целях, которые они преследуют, и так все догадываются. Но и этот факт их нисколько не смущает. Наоборот — добавляет уверенности.

Впечатление, что у нас — параллельно с «расцветом киноиндустрии» — возрождается кустарная продукция образца начала 90-х, возникло еще при отборе фильмов для прошлого «Кинотавра». Спустя год это ощущение только усилилось. Деньги есть, идей нет — кажется, что для многих продюсеров и режиссеров этот факт вообще не является проблемой и препятствием, они не видят тут противоречия. Напротив, деньги для них и есть идеи, первое заменяет второе. Вот уж, действительно, абсолютно самоокупаемое кино.

Рядом с этой теневой продукцией, которая в количественном масштабе доминирует в российском кино, отобранные ленты не просто представляются привилегированным меньшинством, не просто редеющим гетто и маргинальным сообществом. Они сами стягиваются друг к другу по принципу магнитных частиц, стремящихся к образованию позитивного целого в противовес абсолютно размагниченному и негативному пространству, в котором им приходится существовать.

Моя мысль проста и совсем не нова — настоящее кино в России по-прежнему страшная редкость и выжить ему крайне трудно, поэтому отобрать фильмы в конкурс было одновременно и сложно, и просто. Сложно, так как достойные картины попадались приблизительно с частотой один к десяти. Просто, так как в условиях тотального отсутствия контекста, в ситуации, когда эстетические и этические планки занижены донельзя, что-то существенное выкристаллизовывается само собой.

Отборочная комиссия посмотрела 104 фильма, в конкурс попали 14. Значительная часть отсеянных картин не дотягивали даже до уровня «ниже среднего». Они не выдерживают и элементарного сравнения с отобранными лентами. Что уж говорить о какой-то здоровой конкуренции.

Рискну сказать, что в массе своей наше кино вообще не представляет себе, что есть такое понятие, как «проходной балл». Эта отметка равна для него нулю. Суперкомфортные условия, к тому же сформированные — «заниженные» — самостоятельно. Не они ли являются причиной количественного подъема и качественного упадка российского кино? Но что требовать от фильмов, которые тотально нетребовательны к себе и к публике? Какие претензии предъявлять?

Объективной реальности в этой ситуации намного больше, чем субъективизма отборщиков. Практически все остальные девяносто фильмов — продукция неконкурентоспособная и более того — несмотрибельная. Их создатели не думают о зрителях. Но и собственный имидж их тоже не волнует. Полная свобода творчества. Намного реже встречались ленты, режиссерам которых не наплевать на свое дело. Но, кроме этого небезразличия, никаких иных волнений в их работах не было. Ничего актуального, смелого. Никаких новых тем, героев, сюжетов.

Можно даже сказать, что сочинские ленты собрались по принципу естественного отбора — о каких-либо более сложных концепциях говорить, по-моему, пока преждевременно. Хорошо, конечно же, что такие картины есть, пускай и в катастрофически малом количестве, — без них не было бы фестиваля, без них он утратил бы смысл. Но не свидетельствует ли этот закон дикой природы о глубинном кризисе российского кино?

Пока можно говорить лишь о противостоянии меньшинства большинству, в котором первое — по крайней мере в период «Кинотавра» — одерживает безусловную победу. Ради нее — кратковременной победы над общей бессмысленностью — и существует фестиваль.

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Смерть и удивительные приключения ПБОЮЛов

«В гагаку есть очень громкий хитирики и есть флейта сякухачи, которая играет обычно в унисон с хитирики, либо на октаву выше... Но она бледновата...» Это я прочла, открыв наобум «Искусство кино», в интервью Ирины Любарской с композитором Леонидом Десятниковым (очень содержательном, как выяснилось впоследствии). «Круто», — сказала я себе, что всякий сказал бы себе на моем месте, то есть на месте человека, который в сфере музыки вообще девственнее первого снега... «А, однова живем! — Я мысленно махнула рукой. — Портрет настоящего».

То есть именно по прочтении пары строк из сакрального для меня по предмету и терминологии интервью я сделала вывод, что информационная программа документального кино «Кинотавра» может подчиняться стратегии и идеологии под условным обозначением «Портрет настоящего». Потому что происходящее ныне в отечественном неигровом кино для меня — как гагаку с хитирики — на октаву выше. Иными словами: смотрю и не понимаю. Не понимаю техническое качество, не понимаю качество художественное, не понимаю, почему никто теперь в физическом мире не видит образы, а видит только этот самый физический мир. Не понимаю, как авторы вычленяют конфликт из реальности и что считают конфликтом (конфликт, мне казалось, основа драматургии, в том числе и кино-). Не понимаю, как они умудряются столь часто обходиться вообще без него. Не понимаю, в конце концов, почему только один человек на десять наличных документалистов, получающих гранты на свое творчество от ФАККа, ставит перед собой хоть какие-то кинематографические задачи — то есть задачи, решаемые исключительно с помощью кино... А надо признаться, что именно по этому принципу я давно уже отделяю собственно фильмы от производственно-отчетных единиц: задает ли себе автор художественную цель, есть ли у него художественная идея или нет ее.

В общем, программа актуального российского документального кино называлась «Портрет настоящего», потому что в ней было собрано: а) то, что является *настоящим* отечественной документалистики и может представительствовать от лица такого явления искусства, как «неигровое кино», б) то, что стоит показывать и смотреть, что является настоящим в смысле сто́ящим.

Итак:

«Артель» Сергея Лозницы. Потому что это отважный (и в этом отношении характерный для автора) эксперимент с самим языком неигрового кино, почти на грани современного искусства (contemporary art), снятый на черно-белой пленке, на общих и дальних планах, с реальностью, организованной специально для этого эксперимента: черные силуэты рыбаков на бескрайних заснеженных, заледенелых просторах северного озера. Кинонаблюдение. Но наблюдение не за людьми, а за символическими фигурами — носителями русской судьбы, которые, кажется, беспредельно могут сносить лишения, обледенения всех категорий — как климатические, так и политические —

и только все буравят-сверлят отверстия в ледяной поверхности своей среды обитания...

«Алле-оп!» Сергея Зиновьева. Потому что это пример удивительного ныне подвижничества. Молодой человек из сегодня совсем не кинематографического Кирова, режиссер, почти лишенный среды и контекста, на собственные скромные средства и небольшие вложения друга-продюсера снимает уже второй фильм (первый — «Про Митю и Мосю»), и в обоих есть и яркие идеи, и полноценные, объемные персонажи, и подлинность их существования.

«Другая жизнь» Владимира Эйснера. Потому что это откровенное авторское высказывание, причем открыто политического характера. Это фильм о деревне, о ее состоянии, и сделан он вовсе без традиционного российского художнического прекраснодушия в отношении данного объекта. Там все пьют, в деревне-то. Там не выживают, если запили и картошку не посадили. Там натуральное хозяйство и мрачное средневековье отношений. Там участковый милиционер спасает от побоев детей и стариков, пытается образумить спившихся и один тянет на себе весь груз государственных социальных задач. И хватит уже про Матёру — ее не то что нет, а и не было никогда.

«Жил-был у дедушки...» Сергея Босенко. Потому что это фильм, снятый о том, что его автор знает доподлинно, настолько доподлинно, что уже может и обобщить отдельный факт до масштабов явления-образа. Это фильм об отце режиссера — крепком сельском хозяине Иване Никитовиче (и козы у него, и виноградник). И о его работнике, вообще-то, балде — стихийной славянской душе: ни кола ни двора, перекати-поле и работает только тогда, когда уж очень есть хочется. Но этих столь разных людей связывают прочные узы. Во-первых, «отношения труда и капитала»: крепкий хозяин Иван Никитович нуждается в работнике. Во-вторых, воспитателя и воспитуемого: на кого, кроме Сережи, тратить бывшему учителю труда свою педагогическую энергию? Новые для нашей деревни капиталистические отношения в «Жил-был у дедушки...» оказываются окрашены в неповторимые отечественные тона. Ни у кого тут нет классового сознания, зато много чувств...

«Лёнин конь и Лёня» Иосифа Трахтенгерца. Потому что это документальная комедия, к тому же элегическая, что редкость. Про человека, его коня и их поросенка. Про сложные отношения, связывающие этих троих, про их любовь и в конечном счете про то, что мир устроен, на самом-то деле, горизонтально — в нем все равны, в нем нет верха и низа, нет закономерностей и жить в нем с ощущением, что ты «венец творенья», — небо коптить. В «Лёнином коне...» режиссер транслирует свою модель мироустройства. Часто ли бывает такое в неигровом кино? Да и в кино вообще? Многие ли из, так сказать, творцов ставят перед собой такого рода задачи? И многим ли есть что протранслировать? Вот именно.

«Романс Надира» Валерия Балаяна, «Россошь... Рэгтайм» Пулата Ахматова и «Целуй меня крепче» Алины Рудницкой. Потому что это классическое российское документальное кино, наша марка, то, что создало нашему документальному кино репутацию. «Романс Надира» — чистые формы документального классицизма: образ одухотворенной старости в одном лице — в лице пожилой скрипачки-крымчанки. «Россошь...» и «Целуй...» — подробное и крайне неторопливое кинонаблюдение за провинциальной жизнью, репортаж из самого ее сердца. Что может быть во всех смыслах сердечнее, чем среднерусская Россошь, где остановка у поездов всего три минуты, и северный Тихвин, где главное развлечение женщин средних лет — местный хор. Местный, но — Тихвинский академический хор любителей пения — с собственным названием и реноме.

«Отставной учитель» Вадима Цаликова. Вовсе не только потому, что этот фильм — о Беслане. А потому, что автор совсем не использует Беслан в авторских целях, хотя мог бы. Потому что он нашел героя, которого можно без стеснения насчет патетики называть героем. Потому что патетика здесь вполне уместна (что уникально)... Этому человеку далеко за восемьдесят и утром 1 сентября 2002 года он по традиции отправился праздновать День знаний в шко-

лу № 1, где проработал всю жизнь. Вместе со своими бывшими учениками и коллегами он пережил ужас заложничества. И выжил, чтобы теперь свидетельствовать от лица живых и мертвых жертв Беслана.

«Танго для «ЗК» Рашита Давлетшина. Потому что тут есть смелая попытка соединить документальность с играющими, исполняющими роли героями — они ведь играют в своей убогой реальности: зэки норовят выскочить в этой игре и из себя, и из своего мира, созданного их внутренними и внешними обстоятельствами.

«Яптик-Хэссе» Эльдара Бартенева. Потому что это чудо явления в нашем кино документального эпоса — фильма о ненецком семействе Яптик, которое живет — в наше-то время — в двух измерениях: насущно-бытовом и надмирно-бытийном. Фильм — своего рода дневник странствия по Ямалу, в которое семья отправляется ежегодно в конце августа. Сворачивает свой лагерь в тундре, сбивает в стадо оленей и держит путь... в «верхний мир». Верхний мир — это юг. Нижний — север. Средний — дорога, обычная жизнь ненца. В дороге мы и узнаем шамана Ири Тадибе (ему девяносто, но он говорит, что тридцать пять), малышей Яркалына и Яко (которые учатся бросать лассо), столетнюю Хаду (она не садится в нарты ни в стужу, ни в дождь, потому что жалеет оленей). В священных нартах кочует божество семьи — Яптик-Хэссе. Никто никогда не увидит его лица...

Подвижничество одинокого провинциала вне соответствующей профессиональной среды, человек как образ, откровенное и отчетливое авторское высказывание, создание собственного мира — эти свойства фильмов для меня и имели значение, когда я составляла документальную программу для Сочи-2007. Все это выглядит уникальным, раритетным, антикварно изысканным и, в общем, несколько архаичным в нынешнем российском киноинтерьере.

И главное, я не понимаю почему. Что случилось с нашими классиками, с нашей гордостью, со старыми конями, которые, по идее, не портят борозды, а оказывается, что и вовсе не пашут? И почему приходящие в документалистскую профессию люди так быстро ее покидают? И почему в нее не приходят действительно яркие личности? За последние года четыре появились всего, кажется, двое — Алина Рудницкая из Питера с опытом студийной и съемочно-фиксерской работы и юный Саша Малинин, воспитанник мастерской Р.Либлика и Л.Пчелкина в Институте современного искусства. А из ВГИКа и с Высших курсов сценаристов и режиссеров такие свободные и радикальные авторы уж давно не выходили...

Однако версии ответов на тягостные вопросы возможны.

Социокультурная — насчет того, что мы погрузились в царство гламура в самом феодальном виде и реальность во всех ее формах, в том числе претворенная в доккино, не востребована и, так сказать, непрестижна. Отсюда «низкорейтинговость» профессии документалиста.

Психологическая — «смерть автора». Она настигла наше документальное кино совсем не в структуралистском смысле. Авторы умерли в режиссерах. То есть люди остаются режиссерами, а авторы в них, ответственные за высказывание, уже покойники.

Картинка из жизни. Про живой авторский труп.

Режиссер: из большого провинциального города, классик, некогда первооткрыватель, обладатель неповторимого почерка, манеры, интонации и особой человеческой мягкости. Теперь — владелец собственной студии, то есть устава и регистрационного номера. Фильм: снят в одном удаленном районе родного для режиссера города явно за две съемочные смены, смонтирован за три, много синхронных интервью героя, у которого стоматологический коллапс — дикция ни к черту. Режиссер-продюсер на вопрос, зачем же это, отвечает: «Я режиссер, а не дантист. Мне важен герой, носитель уникального опыта, остальное для меня не очень важно». Я спрашиваю: а нельзя ли микрофон-петличку? А он мне: а зачем, с «пушки» звук и пишем. Изображе-

ние — псивый бетакам из прошлого ЦТ. Света, профессионального освещения, кажется, вообще нет.

Пока мы говорим о «грядущем хаме», кинолюбителе с ручной камерой, который вот-вот придет (а то и уже пришел — в «Кинотеатр.doc») и уничтожит профессию документалиста и самого документалиста-художника, документалист этот уже занялся «предпринимательством без образования юридического лица», превратился в продюсера-надомника, который озабочен, извините, поддержанием собственных штанов посредством грантов Федерального агентства по культуре и кинематографии. А я думала, это занятие для пенсионных фондов и собесов...

О явлении «режидюсера» (еще более дискутабельном, чем «режопер» — режиссер-оператор) на том же «Кинотавре» прямо и исчерпывающе сказал Сергей Члиянц: «Брось окурок в окно — попадешь в продюсера». То есть все, кто решил, зарегистрировали свои студии. Что ни режиссер — то студия. И почти все получают гранты на производство от ФАККа. Кто не получает от ФАККа — те от ФАПМКа. Остальные — заказы от ТВ. В результате все всё снимают. Больше трехсот фильмоназваний в год на грантах одного кинодепартамента. Смотреть глазами можно максимум пятьдесят. Из них пятнадцать достойных. Того, что называется «арт-кино», то есть «фестивальным», хоть в каком-то смысле ставящим перед собой художественные задачи и интересующимся художественными идеями, — восемь. И создаются такие картины на сколько-нибудь больших студиях (где в год больше трех единиц в производстве). На них сделана и бóльшая часть фильмов кинотавровской докпрограммы — на студиях, где есть устойчивый коллектив, редактор и даже некогда прóклятые худсоветы.

Передвижники, обэриуты, Лианозовская группа, «Коллективные действия», Ленинградская студия документальных фильмов (ЛСДФ) времен зрелого застоя и, отдельно, Павла Когана, документальная студия «Надежда» Свердловской киностудии времен перестройки... Все это мне лично говорит об одном: студийность, желание сбиться в свой кружок, жить общую жизнь, занимать друг у друга деньги и делиться идеями совсем даже и «без отдачи» — условие художественных успехов, новаторства, развития, и у русского художника в крови. Где нет студии, кружка, буль-булькающего эстетического бульона — там все меньше художника. А продюсера-предпринимателя все больше. Причем в том же самом физическом лице.

Да, в общем-то, и стыдно ныне быть автором. Стыдно все, что связано с понятием «авторство», — самовыражение в произведении, творческий, извините, поиск, мятежность жизненного маршрута. Все это «юность гения», патетическая дребузня. А попросту, индустриально говоря, — ячество, дилетантизм и непрофессионализм. Вот это последнее слово — верное. Профессионализм, маркетингово ориентированное угождение «сегменту аудитории» загнали творчество (как над этим словом ни смейся) за Можай. Творцом стало быть не только вредно, но и смешно. Это сфера пафоса, а он действительно... того. Припадки мессианства.

И оказалось, что профессионализация, индустриальное качество, конкретное целеполагание документальному кино как искусству фатально вредны. Тонкая сфера, тяжелая работа — из болота непроявленного физического мира тащить бегемота своего смысла, проявлять на пленке реальности свое произведение. В этом есть нечто органически мессианское, как ни крути, — в попытках строить из уже существующего мира свой... И оно посложнее «упрощенной схемы налогообложения».

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Сочи в SHORTах

ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ КИНОТАВР

По рзелульаттам илссеовадний одонго анлигйсокго унвиертисета, не иеемт занчнеия, в кокам пряокде рсапожолены бкувы в солве. Галвоне, чотбы преавя и пслоендяя бквуы блыи на мсете. Пичрионй эгото ялвятеся то, что мы не чиатем кдаужю бкуву по отдльенотси, а все солво цликеом.

Из новостей

Собственно, в отборщики кинотавровского конкурса короткого метра меня сосватал журнал «Искусство кино». В прошлом году Елена Михайловна Стишова и Кирилл Эмильевич Разлогов позвали меня третьей обсуждать программы «Кинотавра»-2006. Как известно, обмен впечатлениями в компании приятных умных людей — дело довольно безответственное. Кое-что из своих заявлений я с радостью вычеркнула, получив материал на правку. Но вот сгоряча сказанные слова о том, что в том виде, в каком была представлена короткометражная программа, она не нужна вовсе, оставила. Крылатое выражение наших дней «за базар ответишь» вылилось в действительно заманчивое предложение арт-директора «Кинотавра» Ситоры Алиевой взяться за формирование программы. Весело кивнув головой в знак согласия, я не догадывалась, в какую бездну рефлексий погрузит меня такое с виду незатейливое занятие. Дело совсем не в том, что фильмов, присланных в этом году, оказалось в три раза больше, чем в прошлом, — 220 или что-то около того. Это всего лишь вопрос времени и добросовестности, которой мне не занимать: так что я действительно видела своими глазами все эти произведения, хотя иногда глаза бы мои на них не смотрели.

Проблема отборщика, по крайней мере, такого первозданного, как я, в другом — надо быть одновременно и прокурором, и адвокатом, и свидетелем, и присяжным заседателем, и даже уголовным кодексом в одном лице. Потому что отбор, каким бы он ни был, сам себе закон. Но при этом он должен осуществляться по неким правилам. А какие могут быть правила, если подсудимые часто едва держатся на ногах и сами не знают, зачем на свет появились? Так что первое правило — презумпция невиновности — отменяется. По этой причине за борт отправилось около сотни присланных фильмов. Основную их часть составило документальное кино телевизионного розлива. Похоже, телеканалы, дав безработным документалистам возможность набить руку на производстве некоей шаблонной публицистики, поставили крест на креативном мышлении целой армии деятелей этого видимого фронта. Впрочем, поскольку отбор такого рода фильмов на «Кинотавр» невозможен по определению, то говорить о них незачем. Но пока я их смотрела, у меня возник совершенно посторонний вопрос: если ситуация изменится и у телеканалов появится непреодолимая потребность создать в обществе интерес к документальному кино, то что они будут делать с людьми, производящими абсолютно одинаковый продукт хоть из тайн нашей оборонки, хоть из истории русской Антарктиды, хоть из жизни замечательных людей? Ведь ясно же, что всем

этим, как, впрочем, и стремительным падением ниже плинтуса драматургии, изображения и актерского мастерства в игровом кино, рулит телевизор, который нахапал себе рейтингов (и рекламы под это) на развлечениях, адресованных низовой аудитории, развратил потенциальных зрителей с более высокими запросами и теперь, как мне кажется, попался в свой собственный капкан. Нельзя же два раза войти в одного и того же «Идиота» или «Няню». Все картонные сюжеты использованы по нескольку раз, одна и та же выгородка в павильонах АМЕДИА гуляет по разным каналам, рейтинг падает, судорожные поиски креатива не дают результата, а непаханое поле подлинной жизни — историй про реальных идиотов из психушки или настоящих нянь из Бирюлева — некому пахать.

Кстати, в кинотавровской программе как раз был документальный фильм «Идиот» режиссеров Юлии Панасенко и Светланы Стрельниковой и продюсера Михаила Синева. Честно говоря, просмотрев программу, на мой взгляд, слишком распиаренного и разрастающегося вширь, а не вглубь «Кинотеатра.doc», для себя лично я выбрала бы только эту картину. Мне показалось, что при всех огрехах композиции она интересна тем, что там найден неординарный, непонятный, но обаятельный и цепляющий внимание герой. А главное, есть та загадка, порожденная умышленной сбивчивостью рассказа, которая заставляет зрителя самого для себя решать, идиот этот парень или нет.

Отметать понравившиеся фильмы только потому, что они длинные, мне не хотелось. Другие фильмы «Кинотеатра.doc» были взяты в программу совсем не по личным причинам. «Москва» Бакура Бакурадзе и Дмитрия Мамулия сделана очень чисто и пользуется заслуженным успехом. Но для псевдодокументальной драмы, какой ее хотят видеть авторы, жизнь киргизских гастарбайтеров здесь слишком огламурена и лишена подлинной социальной остроты. А для чисто игрового кино с актерами-непрофессионалами здесь использованы слишком шаблонные сюжетные ходы. Но при всем моем скепсисе я вижу, что кино снято талантливыми и думающими людьми, каких у нас, извините, днем с огнем. Поэтому свой субъективный вкус я со спокойной душой спрятала в карман до лучших времен.

Проект (фильмом его назвать можно с очень большой натяжкой) «Гербарий» Наталии Мещаниновой, снявшей во всей красе и подробностях подготовку и сам конкурс красоты в доме престарелых, интересен только найденным материалом. Однако он подчинил себе автора полностью, заставив вместо производства двухчастевки, бодро проходящей путь от бытового анекдота до социальной драмы, утонуть в повторах и наращивании фабульного «мяса» при отсутствии костяка. Тем не менее мне было известно, что картина эта вызывает большой интерес у критиков и журналистов. В конце концов, а о ком, как не о зрителях программы, надо думать отборщику? Да и сам материал в своей рыхлости и недодуманности мне показался подходящим для дискуссий, которых, к сожалению, на этом «Кинотавре» не было. А ведь молодые режиссеры, чьи работы с каждым годом вызывают все больший интерес у фестивальной публики, очень в этом нуждаются.

Любопытно, что два других документальных фильма, отобранных в конкурс, — это тоже результат независимой продюсерской стратегии. Насколько я понимаю, продюсер Екатерина Филиппова запускала на свой страх и риск фильмы «Дети Адама» Георгия Параджанова и «Уехал» Бориса Хлебникова и Валерии Гай-Германики. В первом без единого слова комментария и перевода снята подготовка к свадьбе в курдском селе, расположенном на территории Армении. Во втором вольнолюбивый белорус Олег, работающий в Москве строителем, приезжает на побывку в родное село, где живут оставленные им жена, дети и родные. Это часть продюсерского проекта «Диаспоры» (при финансовой поддержке ФАКК), задуманного без учета формата какого-то определенного телеканала. Поэтому получились не обтесанные болванки, а авторские произведения, каждое со своей стилистикой. В принципе, мне казалось, что «Уехал» имеет большие шансы получить приз в конкурсе короткого метра. Но, видимо, большие документальные фильмы (а был еще

«Юрий Арабов. Механика судьбы» Аркадия Когана, который, как я не скрывала, был отобран чисто волюнтаристски, из давней любви к герою фильма) допекли не только жюри, но и всех. Действительно, документальное и игровое кино в одну программу никак не хотят монтироваться. Вообще-то я не склонна преувеличивать реальность документального сюжета или выдуманность игрового, но все-таки хотя и лепятся они из одного теста, но готовятся по-разному. Поэтому конкурс короткого метра на «Кинотавре» должен состоять только из игровых фильмов, представляющих некую проекцию в будущее большого кино.

Картина, которая складывается с игровым кино, похожа на тот текст, что приведен в эпиграфе. Возвращаясь в зал суда и пытаясь примирить в себе прокурора с адвокатом, хочу задать вопрос: а по какому принципу надо отбирать фильмы в короткометражный конкурс? Ну, кроме размера, конечно. Можно тут понаписать про яркость идеи, емкость сюжета и особые средства выразительности — читала я такую журналистику. Но я отдаю себе отчет, что все это напрасные слова и никаких правил и законов здесь нет. У фильмика может быть совсем не великая идея и изобразительные средства не намного выше, чем в программе «Наша Раша», но получится гомерически смешной «День знаний» Михаила Трофименко, где двое работяг, получив зарплату, спорят, взять им сначала по маленькой или сразу по большой... книге, читая потом эту книгу в традиционных местах распития и оправдываясь перед милиционерами. Очень далеко до шедевра, однако довольно близко к той легонькой социальной комедии с хорошо придуманными гэгами а-ля ранний Гайдай, которую хотят запустить, насколько мне известно, все наши студии, только автора никак найти не могут. В общем, все правила отбора тут, по-моему, укладываются в одно внятное требование: надо, чтобы было интересно и демонстрировало возможность молодого режиссера найти поворот в теме. Если полный метр, особенно фестивальный, может себе позволить игры со скукой, которая за два часа хоть кого-то да развлечет, то фильм-коротышка, оставляющий впечатление двухчасовой пытки тоской смертной, — это брак. Нетрудно догадаться, что изрядную часть своего просмотрового времени я утешалась мудрой фразой моего ремонтника-гастарбайтера: третий сорт не брак.

Правда, приговаривая это, я из любопытства начала тыкаться в интернет-поисковики с именами моих незадачливых бракоделов и обнаружила, что они по большей части уже известные в узких кругах мастера. Кто-то указан автором музыкальных клипов, кто-то оказался поэтом с публикациями в солидных толстых журналах, некоторые пишут прозу хоть и в Интернете, но ее читают, одна девушка известна как куратор выставок и даже дала кому-то зажигательное интервью о смерти искусства. То есть ребята все хорошие, только фильмы у них довольно бессмысленные, постороннему глазу не за что зацепиться. Но я не хочу их называть по именам и привлекать тем самым к ответственности. Вдруг к следующему году тот же юноша, что совершенно напрасно вообразил себя новым Джармушем, бросит производить эти дешевые подделки и снимет нечто свое. Между прочим, я обнаружила в Сети его маленький фильм глупейшего содержания, который, будь он представлен для отбора, я бы, может, и взяла в конкурс как цирковой трюк: там дядька утром идет в ванную чистить зубы, с изумлением вынимает у себя изо рта, как из банкомата, три сотенные долларовые купюры, вытаскивает заодно и язык, жарит его на сковородке и съедает с очень довольным видом. Вот ведь, смог же сделать абсурд без джармушизма.

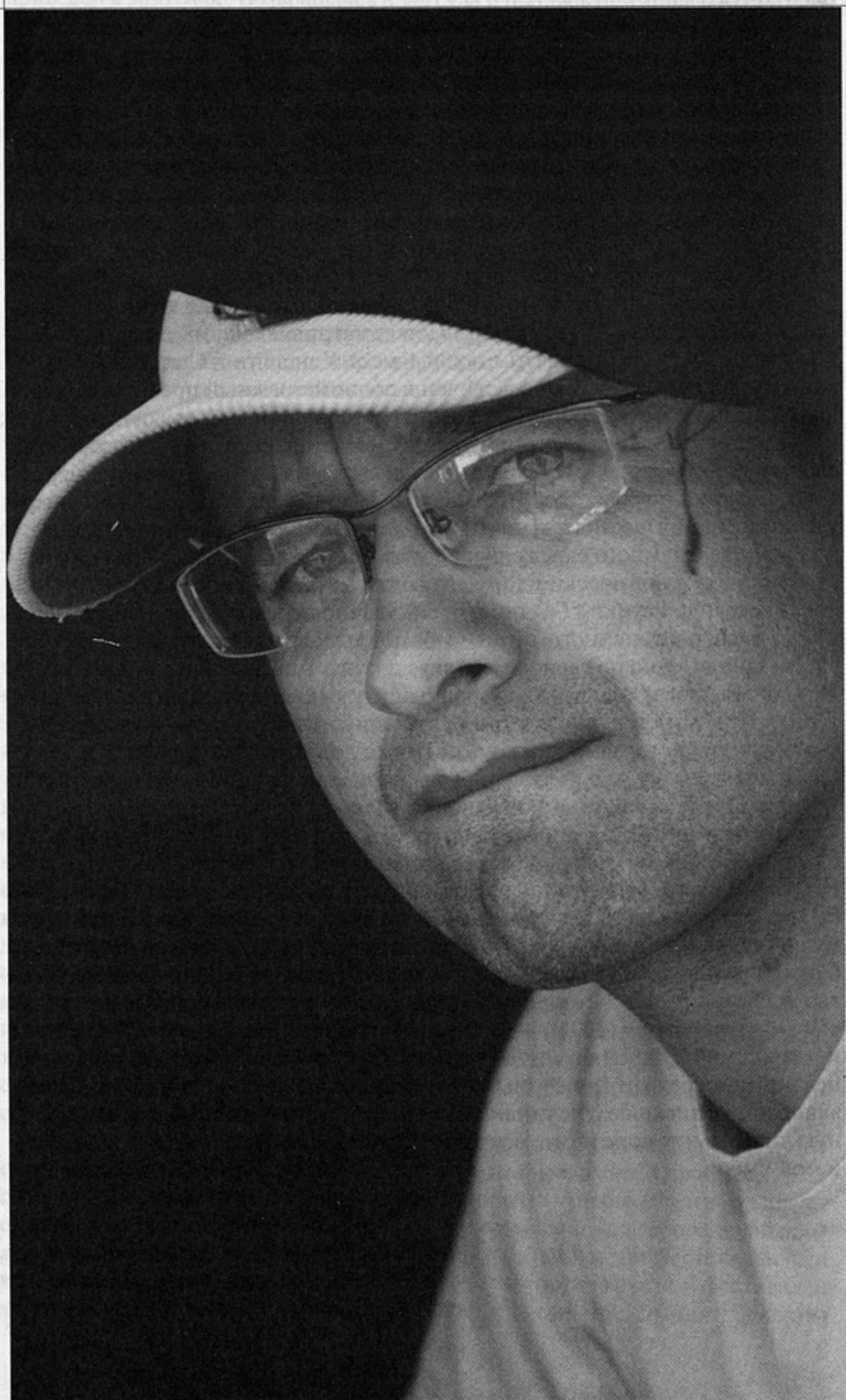
Впрочем, молодой режиссер, у которого крыша съехала на Джармуше, мне понятен. Зато остаются загадкой те ребята, которые, входя в профессию, не смотрят, не анализируют, не впечатляются ничем — ни большими голливудскими проектами, ни американским независимым кино, ни европейской продукцией, работающей на внутренние прокатные рынки, ни фестивальными хитами, ни опытами молодых китайцев, которые после крупных фестивалей худо-бедно выходят у нас хотя бы на DVD, ни гонконгским полицейским

трэшем, снова входящим в моду. При отсмотре большого потока фильмов, снятых выпускниками ВГИКа и ВКСР, виден главный, по-моему, порок нашей образовательной системы: такое впечатление, что почти никто из будущих режиссеров не знает и не чувствует современное кино. Поэтому странно смотрятся их фильмы, сделанные на уровне советского кино 60—70-х годов, о котором не скажу ничего плохого, кроме того, что это ушедшая натура, не вызывающая пока ностальгии. Впрочем, я очень надеюсь, что в наших киношколах все-таки никогда не будут натаскивать на то, чтобы удовлетворять вкусы массовой аудитории так, как это делают на редакторских тренингах в АМЕДИА.

Впрочем, даже когда смотришь сборник короткометражек мэтров мирового кинематографа, вроде фильма «Париж, я тебя люблю», понимаешь, что не всем дается этот коварный размер. Сегодняшний короткий метр — это кино на вырост, наше завтрашнее большое кино в перспективе. На мой взгляд, перспектива вполне обнадеживающая: есть авторы, которые способны найти интересных героев в самых неожиданных местах, есть выдумщики, формалисты, артисты и даже юмористы, что большая редкость. Остается их только заметить. Мне кажутся по-своему интересными все авторы отобранных в конкурс картин и даже часть тех, кто в программу не вписался. Филипп Коршунов не зря второй раз попал в Shorts «Кинотавра» — в прошлом году у его «Ромашек» был приз, в этом году он доказал своим новым коротким фильмом «9:00 Поцелуй», что из него вырастает нетривиально мыслящий режиссер, который не торопится лезть в полный метр. Константин Статский («14 02»), насколько мне известно, уже включен в полнометражный проект и в работу над сериалом. Обе его короткие картины, которые я видела, выдают хорошую насмотренность и умелое стилизаторство. Вячеслав Лавров («Дзэн-драйв») со своим квазикурёхинским абсурдом сделал заявку на полнометражный наркотический трип по советской мифологии. Омари Зверков («Другая Москва») удачно соединил шестидесятническую романтику прогулок по чистой и светлой Москве с немного скрежещущей музыкой Бьёрк. Ирина Коржан («Звонок») сумела практически из ничего создать атмосферу Германии 20-х годов. Александр Реуцкий («Один») очень удачно переложил чеховскую «Тоску» на язык современного таксиста-бомбилы. Ольга Городецкая («Сказка, рассказанная на ночь») явно имеет вкус и к едкой сатире, и к жуткой сказке. Наталия Волкова («Эспрессо») хорошо придумывает буквально из ничего историю. Ну и Константин Иванов («Пять минут») действительно уложился со своей шуткой юмора в пять минут, за что ему отдельное спасибо.

И все-таки тех, кто получит призы и признание, я могла бы назвать еще в марте. Продюсеры Анна Михалкова и Максим Королев прислали на конкурс две безупречные, на мой взгляд, работы — они и стали теми первой и последней буквой, благодаря которым программа читается как текст. «Коза» Игоря Волошина, уже известного молодого режиссера («Месиво», «Сука», «Губы») — это изощренный визуально-звуковой эксперимент на «горячую» тему войны на Кавказе. Сейчас Волошин снимает свой полнометражный дебют «Нирвана». «Люди из камня» Леонида Рыбакова, постановщика непонятых и сразу по какой-то причине сброшенных со счетов полнометражных «Похитителей книг» (2004), — метафорическая стилизация под тоталитарное кино о самой лучшей на свете стране. Фальшивая документалистика здесь незаметно переходит в нефальшивую и заканчивается мощным фарсовым аккордом. Я нисколько не удивилась, что этот фильм был отобран в конкурсную программу короткого метра Венецианского фестиваля, — ведь это и мой выбор.

И М Е Н А



Андрей Звягинцев

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ

Реальность — миф

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ГАЛИНА ПЕРЕВЕРЗЕВА

Галина Переверзева. Реальность, которую вы создаете в своих фильмах, выразительная, сильная, интересная. Как она связана с настоящей жизнью, с современной действительностью, с тем, что происходит здесь и сейчас, с тем, что там, за окном?

Андрей Звягинцев. Ну, за окном-то у нас совсем другая реальность. Балабанов, скажем, тоже выстраивает свою реальность, не ту, что за окном...

Г.Переверзева. У каждого она своя?

А.Звягинцев. Да, и поэтому никто не может сказать, что это такое — реальность. Реальности как таковой не существует. Она есть то, как мы на нее смотрим и что видим. Наши, то есть любого из нас, реальности могут совпадать или расходиться, могут быть близкими или далекими. Кто-то выходит из кинозала и говорит: «Что за ерунду вы наснимали?» Одна зрительница так мне и сказала: «Что это за психологня!» Спрашиваю: «А чем вы занимаетесь?» Говорит: «Я преподаю детям. — И тут же: — Что вы тут вообще наснимали!» По-моему, она хотела меня прибить. Ну как отвечать человеку, если он нападает? Я сказал ей: «Вы набрасываетесь на меня, как кошка, которую загнали в угол. Это же не диалог!» От нападения защита одна — закрыться! Или уйти. А есть другие люди, которые после просмотра настроены иначе, говорят совершенно противоположные вещи, благодарят за фильм.

Вот в этом, по-моему, и заключается субъективная реальность. Объективной не существует. Объективная реальность — миф. Смотришь на мир и вычленяешь из него свою собственную реальность, как паззл: чего-то совсем не замечаешь, на что-то закрываешь глаза, видишь что-то одно...

Г.Переверзева. С моей точки зрения, единая реальность существует, а искажение ее происходит как раз тогда, когда мы вычленяем из нее именно паззл. Мир объемен. Можно жить в реальности, а можно — питаться воображением, иллюзиями.

А.Звягинцев. Если это не одно и то же, тогда надо разобраться с понятиями. Бывает ведь и так: люди общаются и пребывают в полной уверенности, что понимают друг друга. Общение — это чистой воды иллюзия. Все назвать своими истинными именами невозможно. Вот, например, мы пользуемся одними и теми же словами, которые каждый понимает все равно по-разному, по-своему. Вам одно под этим словом мерещится, мне другое. У меня был такой опыт: человек написал сценарий, я снял по нему фильм. Но когда по завершении работы мы встретились, выяснилось: он был абсолютно уверен, что в тексте было написано одно, а на экране он увидел совершенно другое. Причем, по его мнению, радикально другое!.. Но ведь слова, которые он написал и которые я прочел, — это одни и те же слова. Однако мы совершенно по-разному смотрели на то, что они выражают. Он категорически против фильма.

«Возвращение»

Вообще это проблема... Я убедился в том, что отношения режиссера и сценариста — всегда драма, всегда травма для каждого. За редким исключением.

Двое смотрят на один и тот же предмет, но видят они не одно и то же! И потому, если мы назовем реальностью то, что нас окружает, все равно каждый в ней увидит свое. Точно так же происходит, когда эта реальность спрессована до двух с половиной часов экранного времени: каждый на нее может посмотреть по-своему! Любой зритель, кому нравится мой фильм, видит в нем свое, но совсем не факт, что мы с ним понимаем друг друга. Понимание вообще невозможно!

Г.Переверзева. Я так не думаю...

А.Звягинцев. Понимание до абсолютного совпадения. До той, до такой степени, когда можно ничего не говорить, а просто сидеть рядом и молчать, чувствуя друг друга, не формулировать посредством слов, представлений, понятий то, что... Скажем, то, что в фильме «Изгнание» сделала Вера или что пережил Алекс... К пониманию их решений у нас будут разные пути, несмотря на то что, казалось бы, все явлено в слове, в изображении... То есть как бы дано в объективном плане.

Г.Переверзева. Для меня ваш новый фильм «Изгнание», как и первый, «Возвращение», — фильмы о насилии.

А.Звягинцев. Вот и здесь мы с вами расходимся...

Г.Переверзева. Хотя в «Изгнании» говорится о любви, ключом к пониманию которой служат слова апостола Павла, все же к смыслу мы приходим через насилие, совершаемое главным героем...

А.Звягинцев. Это намеренное движение. Вызвать эмоциональный отклик в зрителе очень легко, это вообще не составляет никакого труда, потому что человек слаб, сентиментален, чувствен, он обустраивает свою жизнь почти целиком в сфере душевных переживаний. Ведь что такое эмоция? Это душевное переживание. А душевное переживание и духовное — вовсе не одно и то же. Переживание, которое ранит тебя и заставляет душевно мучиться, представляет собой нижние вибрации. Они легко воспроизводятся и продуцируются на экран. Воспринимающий тоже с легкостью их из себя извлекает. Это работа с довольно грубой материей. Я не говорю уж о том, что способ игры на инстинктах лежит где-то совсем внизу, это элементарный способ воздействия, почти запрещенный прием, не делающий чести тем, кто к нему при-

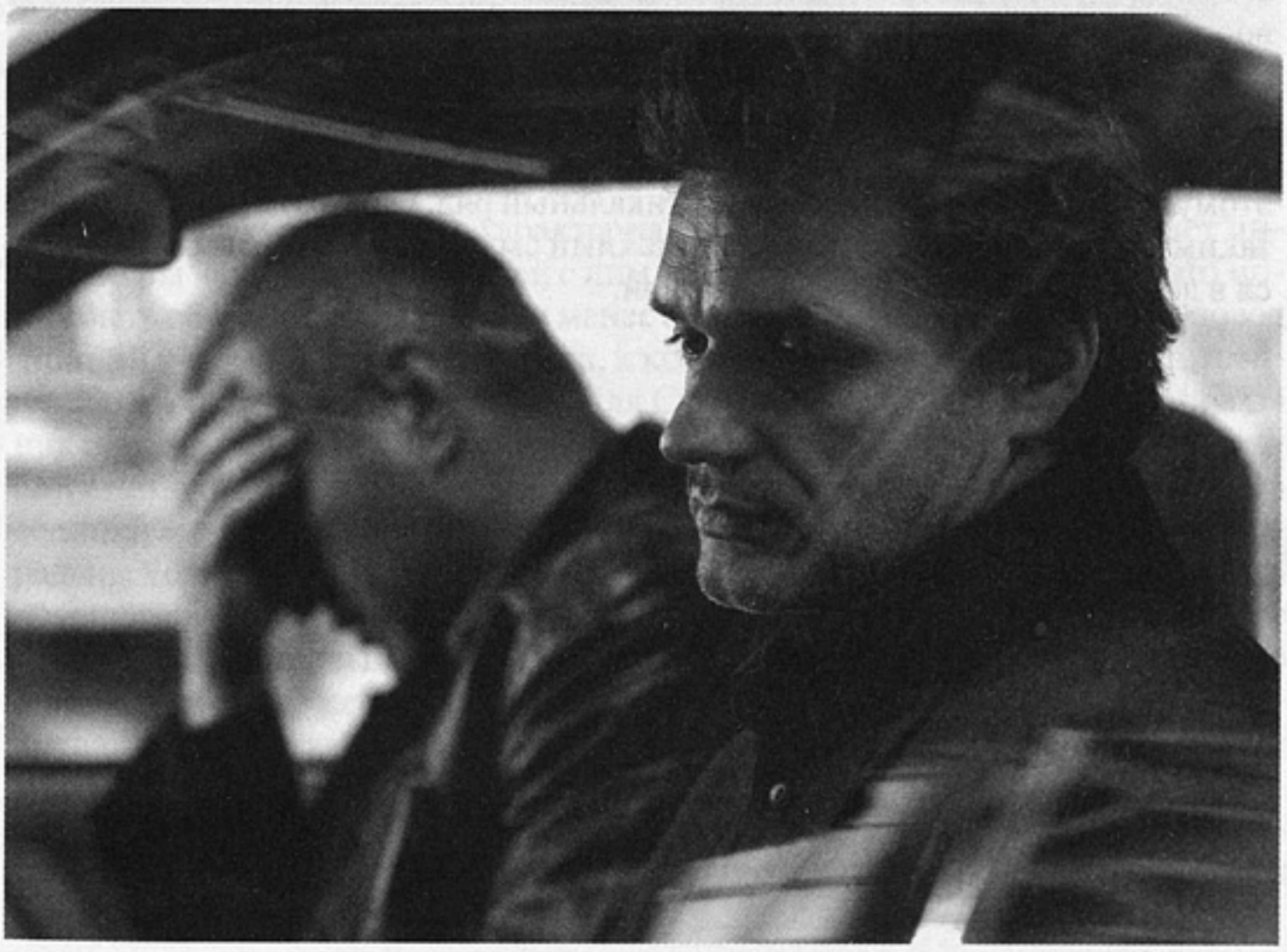
бегает. Так сейчас работают желтая пресса, гламур и сегодняшнее телевидение. Эмоциональное переживание, конечно же, более тонкое, нежели этот совсем уж низкий штиль, но не столь тонкое, как духовное. Как то, что есть, например, у Робера Брессона. Его фильмы очищены от эмоционального сопереживания. Он никогда не эксплуатирует сентиментальность.

Чем, собственно, отличается «Возвращение» от «Изгнания»? Герои «Возвращения» — два мальчика; отказать детям в эмоциональном переживании — значит пойти против правды жизни. Поэтому люди считают «Возвращение» эмоциональным фильмом. И действительно, там все на детях держится. Альтернатива безэмоциональному отцу — среда его детей. В картине есть этот контраст — как холодный и горячий душ. В «Изгнании» же всем в эмоциях практически было отказано. Хотя лично для меня сцена с Верой в финале — ее монолог с Робертом — является невероятно эмоциональной. Это эмоция высокого порядка. Это душевное переживание драмы, предчувствие катастрофы, той пропасти, в которую она смотрит и не может ни до кого достучаться сквозь абсолютную отчужденность, сквозь безлюбовное пространство, где вынуждена пребывать. Вера стучит в мир мужа, как в камень, а он не слышит, он повернулся к ней спиной... У Толстого в «Анне Карениной» есть соображение о том, что жена — как камень в руках, который нужно забросить за спину, и тогда руки высвободятся для делания. Такова логика мужчины. И с таким положением дел женщина вынуждена считаться.

Немота, глухота... Такие отношения даже хуже, чем ненависть, — как будто находишься за стеклом. Героиня в вакууме! И она понимает, что в вакууме нет любви. Тогда она побуждает мужа к действию, говоря ему о беременности от другого. Интуитивно, иррационально, неосознанно. Но и потому, в том числе, чтобы увидеть его реакцию, увидеть то, что он теперь сделает. Поскольку слова человека — одно, а поступки — другое... И когда Алекс совершает поступок, действует, то он раскрывает, кто он есть по своей сути. И тогда она читает его, как открытую книгу. И видит, что в нем нет любви. Потому что любовь все терпит, всему верит, все переносит. А Алекс ничего не переносит. Он ведь не может перенести, что будущий ребенок — не его плод. Алексу нужен только он сам: «Это мои дети, моя жена, моя семья...» Она, Вера, не может быть отдельна для него. Она — его собственность.

Г.Переверзева. Да, я помню реплику: «Он любит нас для себя...»

А.Звягинцев. Каждого, как вещь! Буквально. Ее самой для него нет, не суще-



«Изгнание»

ствует! Пережить то, что в ней чужой плод, немыслимо, невозможно для него. Он выжжет этот плод, а потом будет думать, простить ее или нет. Изъять! Убить! Выжечь! А если все это проецировать на миф о Деве Марии, которая зачала не от Иосифа, то Иосиф из «Изгнания» глух. Библейский Иосиф слышит Ангела, который ему говорит: «Не бойся принять Марию, жену твою; ибо родившееся в Ней, есть от Духа Святого». Ключ этого мифа в том, что в *любой* зачавшей женщине пребывает Спаситель. И не важно, какую религию вы исповедуете. Во всех религиях рождение — это новый мир. Новый мир как спасение. Герой «Изгнания» уничтожил Спасителя.

Фильм всегда больше того, что можешь сказать, даже если ты — его автор. Если это сложносочиненное произведение, в нем много смыслов. Видите, фильм, оказывается, в том числе, и о насилии, а я об этом меньше всего думал.

Г.Переверзева. Для меня просто по-разному расставлены акценты насилия в этих ваших двух работах. В «Возвращении» насилие доминирует, оно в чистом виде...

А.Звягинцев. ...Нет!

Г.Переверзева. В таком случае, скажите: о чем эта картина?

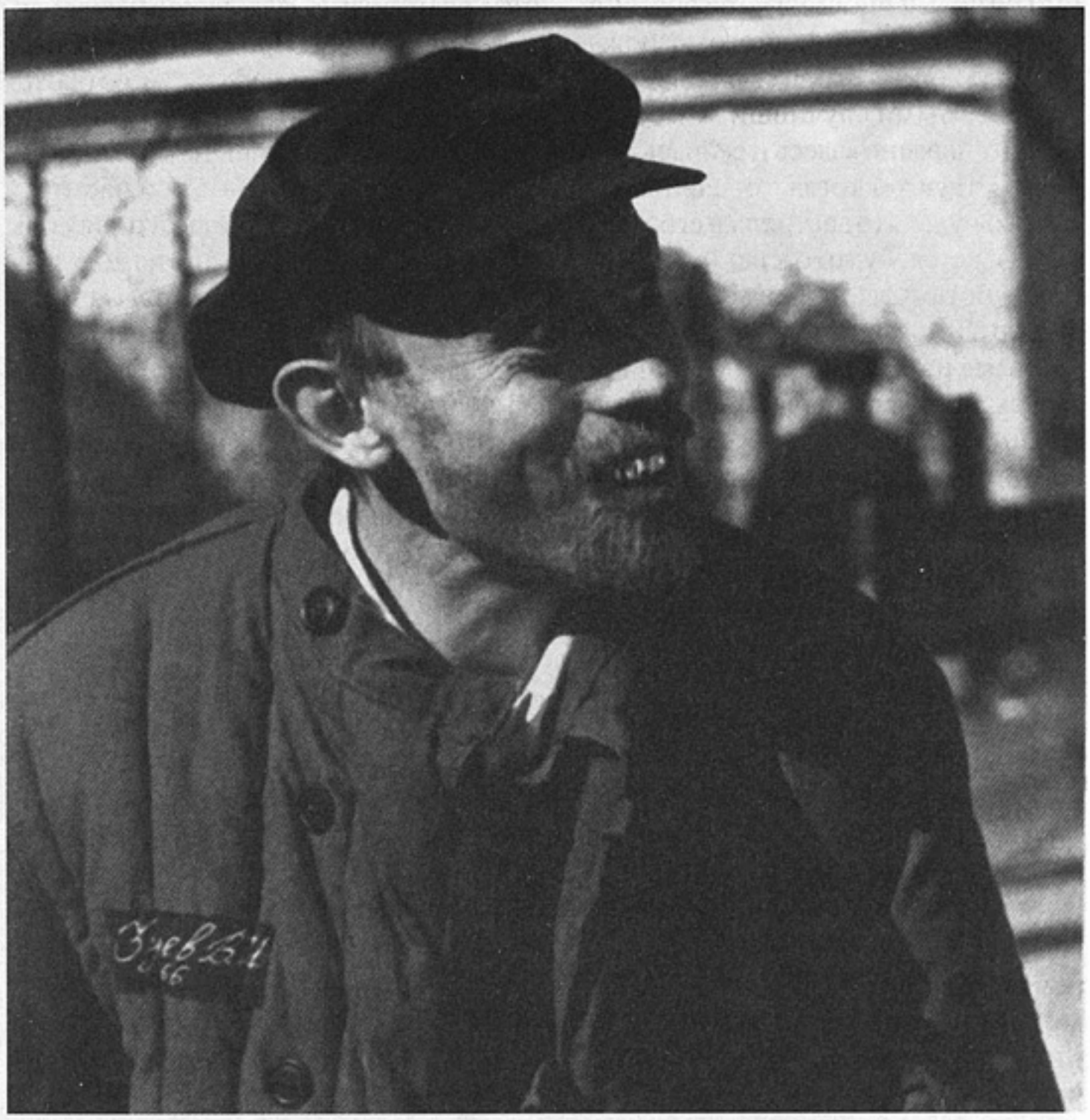
А.Звягинцев. Тот Бог, который явил миру Иисуса, Своего Сына, отдал нам Его на растерзание. Первое появление отца в «Возвращении» зеркально воспроизводит картину Андреа Мантеньи «Мертвый Христос». Отец лежит в той же позе. Тот же ракурс, и даже оптика подбиралась специально для того, чтобы передать сжатую перспективу: мизансцена, пальцы, складки простыни, источник света... Всё для того, чтобы мысль зрителя сразу же подсознательно бросилась к тем аллюзиям... к тому, что перед нами не просто материальный отец. Это несколько другая фигура. Для меня то, что происходит с отцом в финале «Возвращения», — это самопожертвование во имя мальчика, своего сына. Пусть оно и выглядит как случайность, но эта случайность остановила ход времени. Без жертвы нет творения. «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое». Это только одна из основных линий, ствол, может быть, но в фильме куча ветвей. Удивительное дело, но они самопроизвольно возникают, и, мне кажется, происходит это только по той причине, что берешь высокую тему. Выходишь на вертикаль.

За всю многовековую историю человек не изменился. Как радиоволны пронизывают нас ежесекундно, так и мифы проходят сквозь нас. А человек все тот же. Он так же ревнует, так же завидует, негодует, любит, презирает, так же восхищается и так же лжесвидетельствует.

В любой сиюминутной теме содержится глубина, поскольку мы живем не в линейном, а в вертикальном мире, только не осознаем это. И любая история — «оттуда». Корни там — в мифах, в спинном мозге цивилизации. Поэтому необходимо воссоздавать вертикальный ряд. Он, этот ствол, обогащен такими токами, такими энергиями, такими смыслами, которые разрастаются в дерево с кроной, ветвями, листвой.

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Что царь, что не царь...



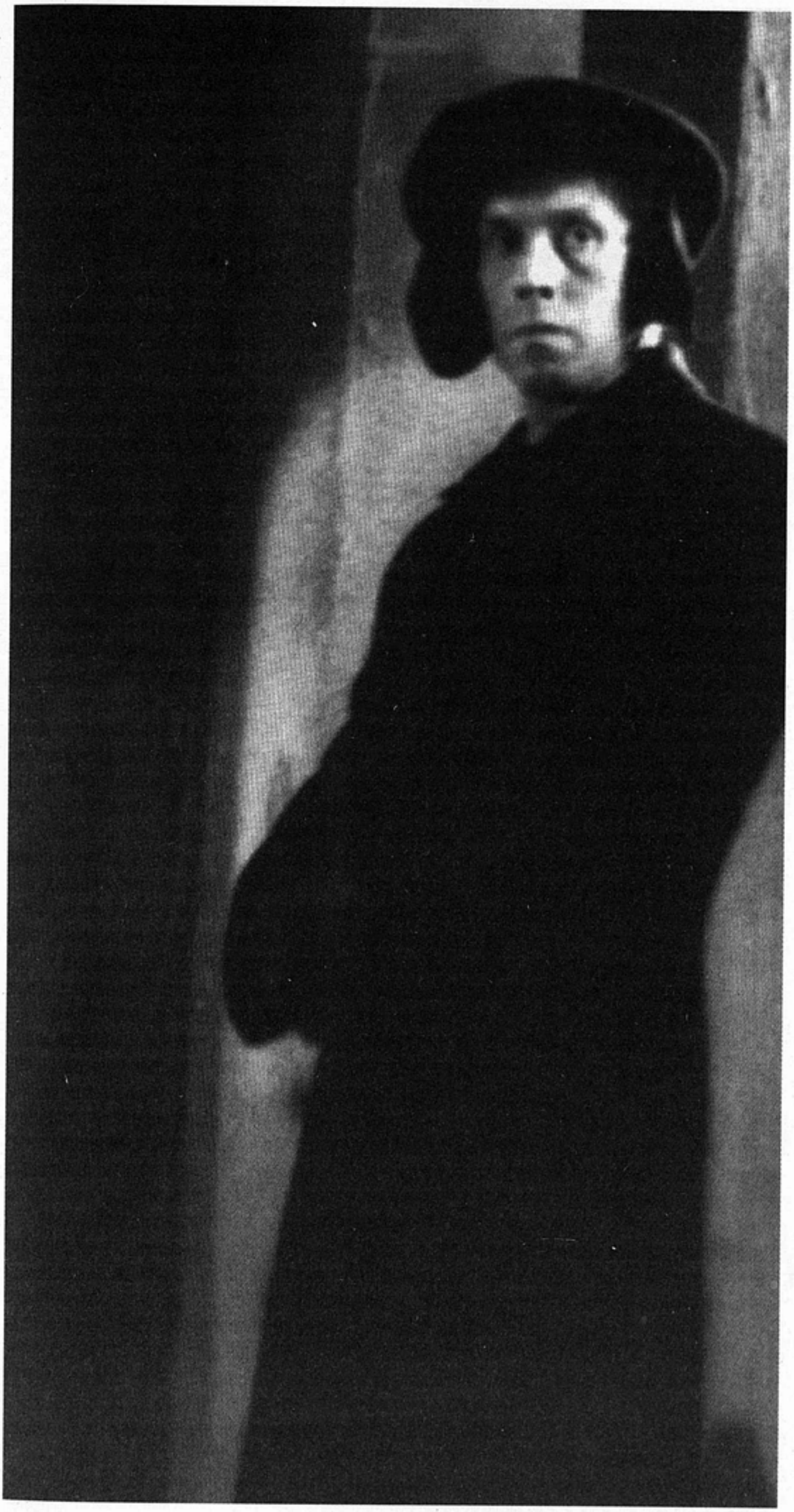
«Комедия строгого режима», режиссеры Владимир Студенников, Михаил Григорьев

У Виктора Сухорукова есть характерная особенность: в том, как он дает интервью, из наших знаменитостей с ним мало кто сравнится. Для одних это может быть обязанность, более или менее обременительная, для других — повод лишний раз засветиться или работа, к которой нужно относиться ответственно. Но, в общем, дело будничное. Для Сухорукова любое интервью — праздник самовыражения. В эти минуты он вдохновенен, ярок и темпераментен едва ли не больше, чем в своих ролях. Он не разговаривает — почти поет. Собеседники ему не нужны, интервью Сухорукова — это всегда монолог, магистральный сюжет которого неизменен: то, как, казалось бы, неминуемая гибель обернулась возрождением, жизнь как чудо, подаренное на краю. Колоритные подробности детства в Орехово-Зуеве с мамой-ткачихой и папой-рабочим, не понимавшими его желания стать актером, и самостоятельными побегами в двенадцать лет в Москву на кинопробы ведут к главному моменту биографии: Сухоруков изгнан из питерского Театра комедии, где интересно играл в спектаклях Петра Фоменко. Но через несколько лет устраивается в другой театр, а вскоре его открывают для кино, и вот уже Сухоруков — один из самых снимаемых артистов 90-х.

Казалось бы, монологический тип мышления — не самая привлекательная черта. Особенно если речь идет об актере, которого природа ремесла и без того толкает к эгоцентризму, к зацикленности на себе. Однако экспрессивные монологи Сухорукова не раздражают, а напротив, эмоционально захватывают. Потому что при всей наивной радости по поводу возможности снова поговорить о «себе, любимом», которую в них легко расслышать, у них есть важное свойство. На них почти всегда видна печать подлинного опыта, отзвук чудесного избавления, к которому рассказчик будто бы не в состоянии привыкнуть. Вновь и вновь излагая обстоятельства своей жизни, Сухоруков не эксплуатирует тему собственного возрождения — вероятно, он просто принадлежит к тем людям, которые, однажды получив драгоценный дар, так и остаются ушибленными случившимся. Они переживают это раз за разом, для них этот момент навечно «здесь и сейчас». Интервью Сухорукова хороши не тем, что свидетельствуют о когда-то, давным-давно случившемся чуде, — а той частицей самого чуда, что застряла в его монологах, как в сите застревает крупная соль.

Кажется, будто отсвет пережитого, пребывания на краю лежит на всех ранних работах Сухорукова в кино. До того как начать играть бандитов, он играл бродяг. Так и тянет сказать: «дворняг» — настолько похожи были его неприкаянные персонажи тех лет на забитых, поджарых, легко начинающих огрызаться дворовых псов. Зэк, сидящий за бродяжничество и получивший роль Ленина в тюремном спектакле в «Комедии строгого режима» Владимира Студенникова и Михаила Григорьева, помощник Землемера Иеремия в «Замке» Алексея Балабанова. Но особенно человек без имени, мыкающийся по пустынному Петербургу, — герой полнометражного дебюта Балабанова «Счастливые дни» по мотивам произведений Беккета, фильма блистательного и, по-моему, ничуть не устаревшего. Рецензируя в 1992 году в журнале «Сеанс» эту картину, Дмитрий Савельев писал о персонаже Сухорукова: «С жизнью он распрощается еще в первых кадрах, застающих его в тошнотворно стерильном заведении (помесь научной лаборатории с покойницкой). — И дальше: — Режиссер вычерчивает некроромантический маршрут путешествия души, покинувшей мертвое тело, — по мертвому городу, покинутому душой». Душа, покинувшая тело или еще соединенная с ним, но подозревающая о скором расставании. Человек, у которого нет ничего, кроме музыкальной шкатулки с танцующей балериной, чьи связи с миром ослабли до полного истончения, но пока существуют. Это межеумочное состояние и порождает муку. Весь фильм героя Сухорукова мотает от доверчивого предложения, обращенного к первому встречному: «Хотите, я покажу вам свое темя?» (однажды его головой уже интересовались в том самом «тошнотворно стерильном заведении», чем он был чрезвычайно польщен) до горького: «Уйду я от вас». Он согласен именоваться как угодно, лишь бы зацепиться за краешек чужой жизни: разные женщины называют его то Сергеем Сергеевичем, то Борей, и он добросовестно прислушивается к отзвуку каждого нового имени в себе. И, правда, точно пес, отзывающийся на любую кличку. В этой абсурдистской драме Сухоруков играет, конечно же, не конкретный характер, не реального человека, а само состояние, предшествующее уходу, — смутное, печальное, сосредоточенное, невыразимое в словах. Короткую заминку, неслышный вздох между веселым «детским» рисунком, изображающим человечка с надписью «это я», с которого начинается фильм, — и картинкой с такой же надписью и качающейся на волнах пустой лодкой, которой он заканчивается.

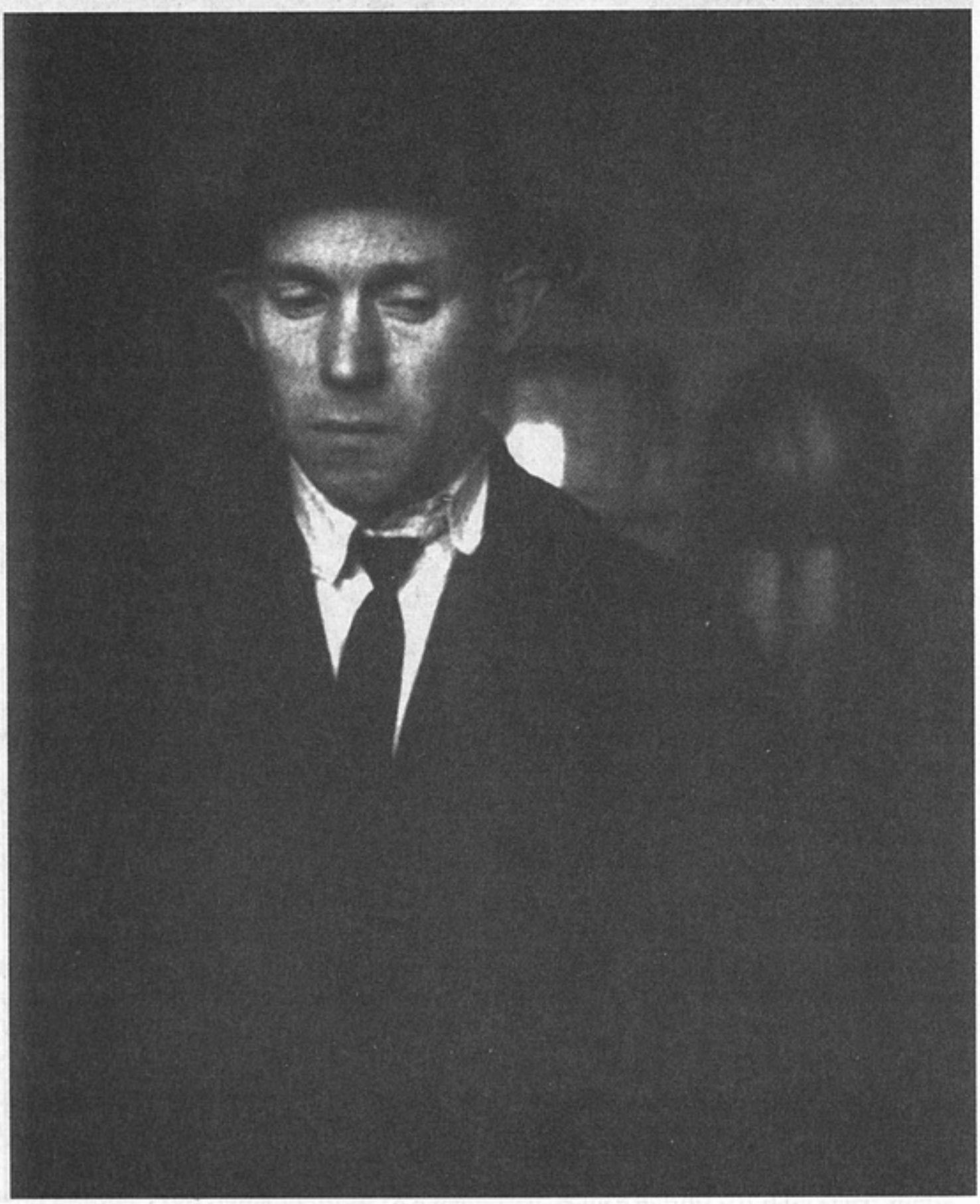
Удивительно, что артист, сыгравший столько нелюдей, что хватило бы на целое карнавальное шествие, начал свой путь в кино с такого пронзительного лирического высказывания. (Строго говоря, первой большой киноролью Сухорукова был Виктор в «Бакенбардах» Юрия Мамина, но по уровню эти фильмы несопоставимы.) И в каком-то смысле эта тема человеческой хрупкости, понимания того, как легко смести любого из нас с лица земли, так и осталась для Сухорукова важной. Даже когда он уже играл бандитов. Собственно, и цепкое оборотничество иных его персонажей было продиктовано как раз этой повышенной уязвимостью: ведь именно тот наиболее энер-



«Замок», режиссер Алексей Балабанов

гично расшвыривает локтями других, кто знает, как просто сбить с ног его самого. Таким был и уже упомянутый Иеремия из «Замка», стремительно превращавшийся из готового пресмыкаться слуги в хозяина жизни и сыгранный Сухоруковым с почти цирковой четкостью линии (кстати, в дуэте с настоящим клоуном — Анваром Либабовым, исполнившим роль второго помощника Землемера). И затюканный зэк, неожиданно открывший в себе актерские данные («Комедия строгого режима»), державшийся все увереннее и нахальнее по мере того, как вживался в образ вождя. Да и про профессионального киллера Татарина, брата Данилы Багрова, запоминалось больше всего именно это: как дрожащий голый человек лежал на полу среди расстрелянной «братвы», судорожно прикрывал руками свою лысую голову и молил о пощаде. Абсолютно беспомощный, предельно уязвимый.

Все люди одиноки, каждый по-своему маргинал, для которого понятия нормы не существует. Эта простая, но не теряющая своей актуальности мысль объединяет едва ли не все работы Сухорукова в кино — от уродов до людей. А раз все вокруг маргиналы, то и стыдиться нечего. Сухоруков и не прокурор своим героям, и не адвокат им — он будто бы становится с ними вровень. Кажется, что он принципиально не желает проводить водораздел, обозначать пропасть между собой и своим персонажем. Все мы маленькие люди, так чего чваниться? Может быть, в этом проявляется опыт его долгого пребывания в безвестности,



«Счастливые дни», режиссер Алексей Балабанов

«Бакенбарды», режиссер Юрий Мамин

а может, и эгоцентризм, ведь любая роль — это часть его, а все, что связано с ним самим, Сухоруков демонстрирует с нескрываемым удовольствием. Характерно, что многие его персонажи носят имя самого актера. Вплоть до самых несимпатичных: есть в этом списке и Виктор в «Бакенбардах», и Витя-Татарин в «Брате», и Виктор Иванович в фильме «Про уродов и людей». А иногда даже, рассказывает актер в интервью, он сам просит постановщика назвать героя своим именем. Так, например, получилось на съемках «Богини» Ренаты Литвиновой. «Мой персонаж ведь назывался Михаил Елиазарович. Я подхожу к ней и говорю: «Ренат, пусть его зовут Виктор Елиазарович». Она говорит: «Да ради бога» (из интервью с Еленой Ковальской в журнале «Афиша»). Как будто если он даст свое имя этому Елиазаровичу, потерявшему дочь и молящему по ночам Всевышнего: «Ну сделай же что-нибудь!», то станет к нему ближе. Может быть, именно это странное чувство причастности к своим созданиям и породило «фирменный» знак актерской игры Сухорукова — то горделивое и совершенно беззастенчивое сияние, с которым иные его персонажи предъявляют себя миру. Они несут себя, как на блюде: вид торжественный и чуточку строгий, спина прямая, а глаза полны радости. Они знают про себя, что по-своему прекрасны, и теперь ждут, что это оценят другие. С таким видом рассекал волны Невы на паровом катере садист Виктор Иванович из фильма «Про уродов и людей», с таким победоносным выражением лица приехал в Америку Витя-Татарин и даже отверженный герой «Счастливых дней» предлагал показать свое темя с похожей уверенностью в его безусловной ценности. И как бы ни отталкивал нас очередной герой Сухорукова, в этот момент наивного торжества его «самости», этого чисто физиологического счастья существования трудно не рассмеяться.

Маргинальность героев Сухорукова дарит им своего рода ценность — пространство внутренней свободы, от совсем небольшого до обширного. Выглядеть это может по-разному — и как тотальное своеволие, когда внутри человека будто бы свищет разрушительный стихийный сквозняк, и как знак душевной ущербности, и как признак таланта, и как свидетельство мании. В этом смысле Сухорукову вполне подошли бы некоторые персонажи Достоевского, с их убожеством, косноязычием (или, напротив, избыточностью) и внутренним подпольем — от капитана Лебядкина до Мармеладова, от Смердякова до Федора Павловича. Впрочем, Мармеладова (а заодно и Порфирия Петровича вместе со старухой процентщицей) он сыграл в спектакле Павла Сафонова «Сны Родиона Романовича», который, к сожалению, как-то быстро сошел со сцены.

Сухоруков часто дает почувствовать нам эту подпольную сторону существования своего персонажа, неподконтрольную внешнему миру, причем даже в крошечной и вроде бы бытовой роли. Это внутреннее пространство угадывается в проницательном взгляде администратора Независимого театра Филиппа Филипповича из телеэкранизации «Театрального романа» Булгакова, с его безошибочным пониманием, кого нужно одаривать контрамаркой, а кого нет. В талантливом телефильме Юрия Гольдина и Олега Бабицкого мир искусства (и театра в особенности) показан как мир магический, которым управляют демоны, крупные и помельче. Филипп Филиппович — один из них, даром что появляется на экране минут на семь и выглядит буднично: не сверкает лукавым глазом, как Иван Васильевич — Суханов, и не облачен в берет с пером, как Рудольфи — Чиндяйкин.

В другой эпизодической роли — погруженного в себя Доктора в фильме Гульшад Омаровой «Шиза» — внутренняя жизнь героя Сухорукова подчинялась маленькой такой мании: здоровье пациентов волновало его куда меньше собственного, так что он то температуру себе измерял между делом, то давление. А уж у настоящих маньяков — Виктора Ивановича или Амбала из «Антикиллера» — это пространство внутренней свободы оказывалось практически безграничным. Что и делало их непредсказуемыми: и когда, скажем, Виктор Иванович ходил по будуару своей жертвы — слепой дамы (Анжелика Неволина), чью семью он разрушил, — и всего лишь перебирал вещи на ее туалетном столике, рыща, что бы еще такое стибрить, становилось не по себе. Он то кошелечек откроет, то колокольчиком звякнет, но кажется, будто в следующую секунду может произойти все что угодно. Карнавальный Амбал из «Антикиллера» Егора Кончаловского это «все что угодно» реализовывал обычно одним-единственным способом — палил без предупреждения.

Существование этого героя в рамках фильма — своего рода загадка: в «Антикиллере» занято немало замечательных артистов (хотя бы Михаил Ульянов или Сергей Шакуров), однако всем им там, в общем-то, нечего играть. Остросюжетная история о бывшем милиционере, мстящем за убитого друга, не предусматривает внятных характеров, ограничиваясь функциями, обозначением персонажей. За исключением Амбала. Этого не чувствующего боли отморозка в клетчатых штанах и с летным шлемом на голове, у которого вырезали часть мозга, поэтому он навеки остался двенадцатилетним, Сухоруков наделил совершенно сумасшедшей энергией. Пространство вокруг него наэлектризовано — аж искрит. У него безумные глаза и повадки зверя: когда он, лысый и полуголый, движется, как терминатор, сквозь толпу на дискотеке и безостановочно палит сразу из двух стволов, действие этого временами довольно анемичного боевика вдруг резко уходит в штопор. Никогда еще Сухоруков не пользовался более яркими красками: и все-таки его Амбал — не клише и не карикатура, он живой — в отличие от остальных героев, больше напоминающих фигуры из картона.

Как для всякого актера-эксцентрика, для Сухорукова важно первое появление его героя. Артисты такого плана умеют сразу заинтриговать зрителя эффектным рисунком, а иногда и дать намек на некую «формулу» персонажа. В «Комедии строгого режима», где его зэк сначала мелькал бледной скорбной тенью, и в фильме Виталия Мельникова «Бедный, бедный Павел» первое явление героя Сухорукова действительно оставалось в памяти. И, скажем, во встрепанном Павле, разбуженном среди ночи сообщением о смерти матушки, в его больных глазах при желании можно было уловить отсвет и его собственной грядущей судьбы. В кинобиографии Сухорукова есть даже довольно курьезный случай, когда его первое появление на экране стало единственным удачным моментом картины. Речь идет о фильме Юрия Мамина «Бакенбарды» (1990), где Сухоруков сыграл Виктора, человека, решившего приобщить население некоего маленького городка к пушкинскому мифу. Он организовал там общество по изучению наследия поэта и превратил его в подобие партийной организации. Фильм начинался с крупного плана: молодой Сухо-

«Бедный, бедный Павел», режиссер Виталий Мельников

руков, конопатый и в бакенбардах, около Казанского собора в Петербурге, тогдашнем Ленинграде, с энергичными подвываниями читал в микрофон «Пророка». Вокруг него дико таращил глаза народ, собиралась толпа, и героя быстро уводила под белые ручки милиция.

С годами игра Сухорукова становится психологичнее, а его излюбленный прием стремительного броска, энергетического напора сменяется повествованием более размеренным и подробным. Да и сам выбор персонажей во многом иной. На смену стихийным безумцам 90-х приходят люди сильные, даже властные (как директор комбината в фильме Станислава Говорухина «Не хлебом единым»), умные, как тот же Филипп Филиппович в «Театральном романе», внимательные и умиротворенные, как отец Филарет в «Острове» Павла Лунгина. В этой последней роли Сухорукова и вообще не узнать — вплоть до той минуты, пока не заговорит, не зазвучит его характерный высокий голос.

Одной из удач Сухорукова последних лет принято считать роль императора в фильме Виталия Мельникова «Бедный, бедный Павел» — за нее артист получил сразу несколько наград. Однако, на мой взгляд, та партитура, которую он предлагает зрителю в этой роли — то ли идеалист, то ли безумец, иногда испуганный, иногда мужественный, но в целом изнемогающий под грузом ноши, которую не способен нести («Тяжесть России — все на одну голову, за что?»), — укладывается в расхожее, давно сложившееся представление о Павле. Эта работа качественная, очень профессиональная, но лишенная открытий, предсказуемая. Зато она перекликается с его ранней — и, по-моему, лучшей в актерской биографии — ролью: безымянным скитальцем из «Счастливых дней» Балабанова. Похоже, и сегодня для Сухорукова что царь, что бродяга — все маргиналы, люди с обочины.

Р А З Б О Р Ы

Фото С.Васильева

ЗИНАИДА МИРКИНА

ГУЛАГ и заповеди Христа

Может быть, многие телезрители не стали смотреть фильм (опять о Ленине). Приходится задним числом объяснить, что они потеряли. «Завещание Ленина» — условное название закрытого письма, в котором больной Ленин предлагал устранить Сталина от руководства партией. За распространение этого письма Варлам Шаламов получил в 1929 году свой первый срок. В 1937 году все бывшие участники студенческого кружка, давно отошедшие от политики, были арестованы вторично. Шел Большой террор. Организаторов группы расстреляли. Варламу Шаламову дали пять лет; на Колыме ему прибавили еще десять. Вернулся он оттуда только через семнадцать лет, одиноким чужаком, без права жить в городах с населением больше десяти тысяч, с книжкой стихов и планом «Колымских рассказов», вошедших в русскую и мировую литературу.

В отличие от «Штрафбата», созданного тем же режиссером, Николаем Досталем, «Завещание Ленина» — не притча; оно опирается на документы — на прозу Шаламова, на его стихи, его дневники и живые свидетельства Ирины Сиротинской — хранительницы шаламовского архива. Но благодаря небольшим режиссерским сдвигам и замечательной игре актеров вся трагедия Колымы становится зримой. Особенно хочется отметить И.Муравьеву и А.Трофимова (родители Варлама), И.Класса и В.Капустина (Шаламов в разные его годы). Перед нами, как в библейском пророчестве, облекаются плотью кости, вставшие из вечной мерзлоты. Фильм стал событием, глубоко поразившим всех, с кем я говорила о нем. И мне хочется начать разговор даже не собственно о фильме, а о том, что он пробуждает в душе; какие вопросы ставит перед нами. В чем мы виноваты? И если виноваты, то возможно ли и нужно ли покаяние?

В телевизионной передаче, предварявшей демонстрацию «Завещания Ленина», Ирина Павловна Сиротинская выразила сомнение в возможности покаяния: «Будут каяться те, кто ни в чем не виноват, — сказала она, — а виноватые все равно ни в чем каяться не будут». Возможно, это так. И все-таки, если обратиться к немецкой параллели, то самые виноватые предстали перед Нюрнбергским судом. А остальные, составлявшие большинство немецкого народа, в 1946 году признавали Гитлера величайшим политиком

«Завещание Ленина (Варлам Шаламов)». По мотивам произведений Варлама Шаламова. Авторы сценария Юрий Арабов, Олег Сироткин. Режиссер Николай Досталь. Оператор Алишер Хамидходжаев. Художник Алим Матвейчук. Композитор Владимир Мартынов. Звукорежиссер Александр Фокин. В ролях: Владимир Капустин, Александр Трофимов, Игорь Класс, Елена Лядова, Ирина Муравьева, Тимофей Трибунцев, Инга Стрелкова, Анна Рудь, Елена Руфанова и другие. Кинокомпания «МакДос», киностудия «Эталон-фильм». Россия. 2007

немецкой истории... Они были виноваты или нет? Были или нет виноваты миллионы, боготворившие Сталина, рыдавшие и давившие друг друга на его похоронах?

Покаяние немецкого народа я считаю одним из чудес XX века. Сегодня большинство немцев глубоко стыдятся Гитлера. Это другие немцы. Другой народ.

Когда лет двадцать назад у нас в гостях был один немецкий профессор

«Завещание Ленина», режиссер Николай Досталь

и мы с мужем говорили, что ставим знак равенства между Гитлером и Сталиным, он страстно возразил: «Гитлер хуже, — говорил немец. — Гитлер — это война. Когда я был в Аушвице и видел детскую обувь, мне стыдно было говорить на немецком языке».

Григорий Померанц писал, что истинный патриотизм — это сочетание гордости и стыда за свой народ. Если есть только гордость без стыда, народ теряет истинное самосознание, он пьянеет и, наконец, духовно деградирует.

Мы гордились войной в течение десятков лет. СССР был родиной слонов. А стыд? Его мы не знали. Этому нас не учили. Мы были всегда самые первые, самые лучшие, самые-самые...

Есть у Марка Харитонова роман «Два Ивана». Иван Грозный и Иван-дурак, Иван — юродивый, Иван — святой. Святость незаметного человека из народа, его невероятные страдания и чудовищные преступления царя. В эпилоге романа остаются два человека — слепой и поводырь. У поводыря нет ни языка, ни пальцев. Язык вырван, пальцы отрублены по велению царя Ивана. А у слепого глаза выколоты. И вот поводырь водит слепого, а тот поет песни, прославляющие царя Ивана Васильевича. Какая долговечная метафора...

Народ, переживший коллективизацию и потерявший за время нее 10 миллионов человек, народ, который обрекали на голодную смерть, народ, потери которого на войне доходят до 26 миллионов, народ, превращаемый в рабов, в лагерную пыль, потерявший в годы террора неведомо сколько миллионов, — народ этот рыдает у гроба своего палача — и прославляет его до сих пор.

Что это? Какой симптом? Признак чего?

У Василия Гроссмана в повести «Все течет» есть рассказ героини о своем комсомольском прошлом, когда она вместе с другими убежденными товарищами раскулачивала зажиточных крестьян. Она говорит, что все проводившие эту кампанию были как будто одурманенные, точно их зельем колдовским опоили. «Кулаки» были для них «нелюдями». Даже к их ребенку брезговали прикоснуться. Их полотенцем не могли руки вытирать...

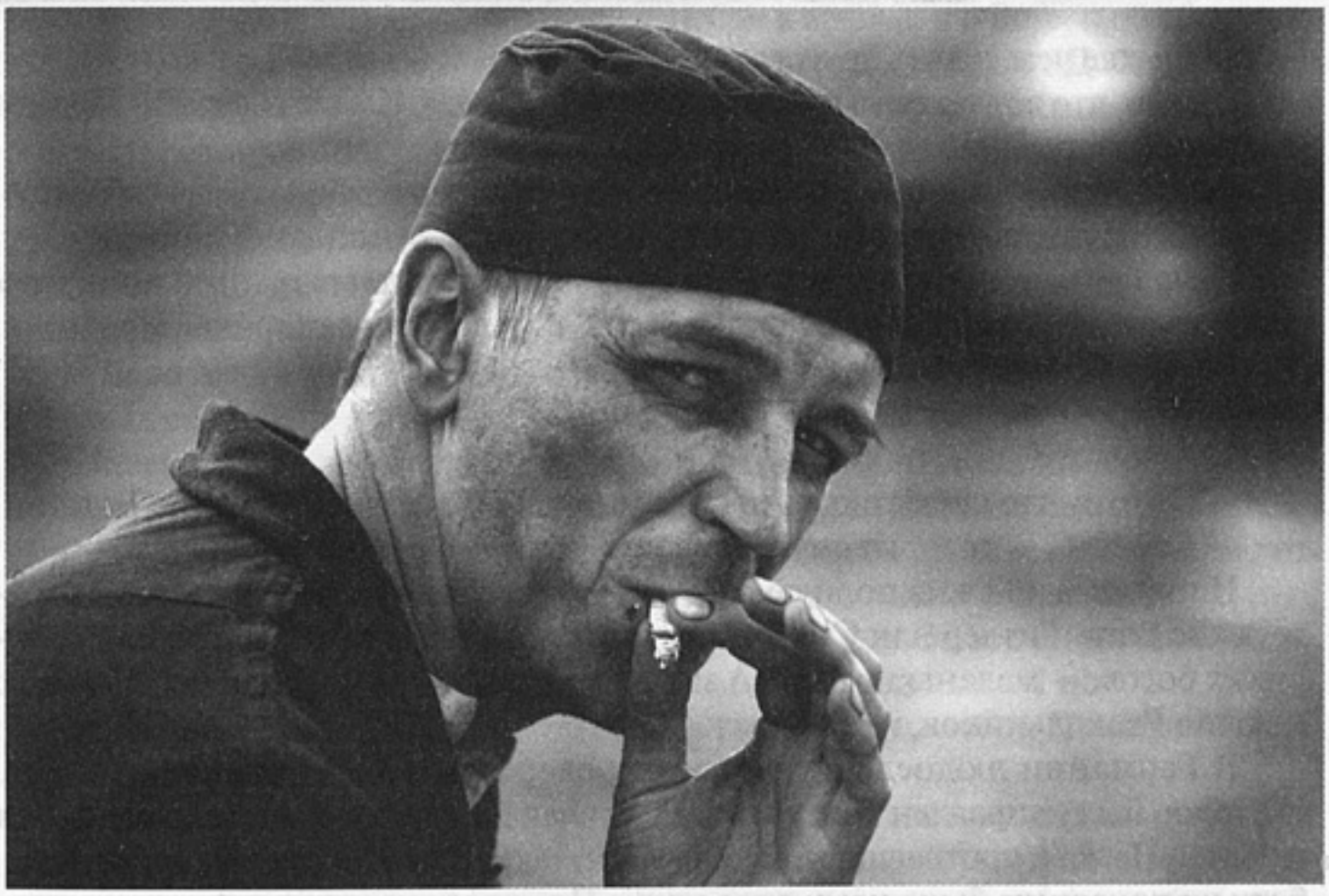
Анна Сергеевна рассказывает это с глубоким стыдом, с великим покаянием. Первая брачная ночь с любимым человеком превращается в ее исповедь перед ним — великим страдальцем, судьба которого во всем подобна шаламовской. «Я красивая была, а все же плохая, недобрая, — говорит она. — Ты меня не полюбил бы тогда и красивую... А я смотрю на тебя, как на Христа». Вот такое опоминание, вытрезвление и исповедь необходимы были бы нашему народу, всем народам нашим.

В начале перестройки я была потрясена фильмом Абуладзе «Покаяние» и думала, что именно по такому пути мы и пойдем. Что будет опоминание, стыд за то, что было. За то, что дали себя зомбировать.

Нет, ничего этого не произошло. В начале перестройки Горбачев говорил о необходимости нового мышления. Не получилось нового мышления.

Мы ушли от сталинизма и идей, приведших к нему, вовсе не из-за преступлений режима, а из-за того, что он вел и почти привел к экономическому краху. Одно с другим мало связалось. Посчитали, что, переменив экономические ориентиры, сразу можно стать нормальной демократической страной. Не вышло этого. Был преступный социализм, который перешел в бандитский капитализм. Между тем прилагательное (или эпитет) здесь важнее существительного. Это мое глубокое убеждение.

Обратимся к фильму Н.Досталя, вызвавшему все эти мысли. Вот кадр: двое молодых солдатиков ведут зэка Шаламова к месту, где ему должны вынести новый приговор. А этот доходяга идти не может. Досада невероятная! Ведь туда, куда идут они, должны привезти фильм «Свинарка и пастух». Неужели опоздают?! А не пристрелить ли его? Объяснение простое: попытка побега, вот и всё. Не пристрелили. Но лишь потому, что этот подконвойный, обессиленный, лежа на земле, рассказал им содержание фильма. И все-таки на фильм-то опоздали, и, пожалуй, жалко им, что не пристрелили...



«Завещание Ленина»

Кто они? Злодеи, вроде Сталина и Гитлера? Да нет, самые обычные люди, каких много. Люди, воспитанные на том, что род человеческий не весь состоит из людей. Есть люди, а есть нелюди: нелюди — это кулаки, бывшие буржуи, зэки. Особенно политические. Конвоиры — люди. А этот доходяга — нелюдь. Вот в чем главное.

Этот «нелюдь», будучи мальчиком, козленка не мог зарезать даже под угрозой нешуточного гнева отца. Не мог. Выше его сил. Ну, а эти воспитаны так, что человек может быть ниже козленка. Подумаешь — зэк, враг народа. Стреляй, и всё.

Это тянется с очень давних времен. Христос для толпы тоже был нелюдь. Люди — это те, которые правильные, те, которые, как все, те, которые могут гордиться своей правильностью.

Есть в Евангелии знаменитая страница о Христе и грешнице. Грешница и вправду согрешила. И по закону ее следует побить камнями. Христос много раз говорил, что Он пришел не нарушить, а исполнить закон. Он и не нарушает. Он только просит этих вполне довольных собой людей обернуться на

«Завещание Ленина»

себя. Прежде чем судить другого, сумей разобраться в себе. Только и всего.

Думаю, что вот такое мышление необходимо нам. Как его назвать? Новым или очень старым, но за 2000 лет так и не усвоенным, не знаю...

Вот уж чего не привыкли советские люди, так это разбираться в себе и судить себя. Куда там! Мы самые правильные, самые лучшие.

Начальник конвоя, только что ударивший старого священника так, что сбил его с ног, спрашивает Шаламова, вступившегося за старика:

— Ты в Бога веруешь?

— Нет, — отвечает Варлам Тихонович.

— А почему?

— Потому что существование ваше опровергает существование Бога.

— Бог есть, — говорит ему начальник конвоя. — Я — твой бог.

И показывает свою полную власть над ним. Так вот и расплодились маленькие боги. Гитлер или Сталин для них великие боги, сами они, слуги великих богов, — маленькие боги. А заключенные — тварь дрожащая. Так, как мыслил Раскольников, герой Достоевского.

В Германии людоедский режим продержался всего двенадцать лет. И террор был направлен большей частью вовне и в первую очередь на евреев и цыган. Немцы, противящиеся режиму, все-таки физически сохранились и работу по покаянию было кому проводить. Прежде всего это делали немецкие христианские демократы, социал-демократы и, конечно, администрация победителей, контролировавшая процесс.

Вернемся к фильму. Шаламов выбирается с Колымы. В Москве он встречается с женой, с Пастернаком и со своей незнакомой дочерью. Когда оставил, ей был год. Теперь — восемнадцать.

Приехал он не один — со всеми тенями замученных, со всеми стонами и криками страдальцев. И увидел, что здесь, в мирной жизни, он такой вот — всё помнящий, готовый кричать за всех и от имени всех, — не нужен. Невозможен даже.

Самое страшное, может быть, — встреча с молодежью — со своей дочкой и, позже, с сыном друга-зэка, сыном, который жалеет, что отец его — враг народа — не умер. Собственная дочь не очень понимает, зачем этот неведомый отец к ним приехал. Сама она донельзя чужая, приблатненная.

Жена? Жена хочет одного — чтобы он забыл прошлое и жил, как все люди. И она хватается за слова Пастернака, который советует Шаламову оставить мысли о мести.

Любимый поэт сказал именно это. Так что, забыть все, как Галя? Этого он не может никогда, ни за что. Может быть, все-таки Пастернак и Галя говорят не одно и то же? И великий поэт отличается от обычной запуганной женщины с не слишком большой душой?.. Женщины, которая сразу после ареста мужа принялась лихорадочно сжигать его рукописи.

Их выхватила из огня другая, сестра ее, понимавшая душу Шаламова и меру его таланта. Но эта другая — Ася — погибла на Колыме. А Галя хочет жить, жить и забыть. С Галей они теперь чужие. Это понятно. А вот Пастернак... Его он не понимает. Во всяком случае, при всем пиетете, согласиться с ним не может.

Варлам Шаламов в Бога не верит. Существование Колымы опровергает для него существование Бога. После Освенцима и Колымы заколебалась вера не только у Шаламова. Возник термин «теология после Освенцима». Вера должна была или рухнуть или измениться. У многих и многих ускользала почва из-под ног. Бога-защитника, который не допустит самого страшного, — не было. Все допустил — от голодомора и повальной коллективизации до Колымы и гитлеровских газовых камер.

Потерял Бога и герой эпопеи Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», замечательный человек по фамилии Иконников. Потерял всякую надежду на опору вовне и вдруг нашел эту опору внутри, увидев простую крестьянку, помогавшую заклятому врагу только потому, что он был ранен и страдал. Может, она и не знала вовсе заповеди о любви к врагам, и о Боге, и об абстрактном Добре (с большой буквы, которое ополчалось на другое Добро, то есть другую Идею), но в сердце ее жила безымянная, «безыдейная», подлинная доброта, которую Гроссман назвал «дурацкой добротой». Всякая боль была ее болью. Существование этой «дурацкой» доброты убедило Иконникова в существовании Бога. Она перевернула его душу. Он понял, что есть святыня. Есть то, что не любить невозможно. Бог не внешний судья и Владыка. Бог — это чудо, которое живет внутри человеческого сердца. Он это видел. Спорить с этим было невозможно. За это можно жизнь отдать, что он позже и сделал. Отдал жизнь за ее смысл.

Наверное, то, что было в этой крестьянке, можно увидеть и в Асе, Галиной сестре. Смертельно больная, она вытаскивала из колодца тяжеленные ведра воды. Только такой ценой могла получить клочок бумаги, чтобы написать записку Варламу. А потом разносила эту воду по палате и поила больных женщин, быть может, менее больных, чем она сама. За это ей ничего не давали, только ругали. Но она не могла не помочь больным. И погибла, потому что за лекарство надо было отдаться врачу. Не могла этого. Не могла отдать смысл жизни за жизнь.

Ася — один из самых пронзительных образов, созданных в фильме. Он дан Анной Рудь очень лаконично. Наверное, не все ее и заметили, но те, кто заметил, не забудут.

Теология после Освенцима напоминает книгу Иова. Все друзья Иова, уличавшие страдальца в недостатке веры и призывавшие его, безвинного, к покаянию, все они напоминают теологов *до* Освенцима, а может быть, и тех книжников и фарисеев, которые точно следовали написанным словам, не пережитым ими, не рожденным в их сердцах.

Они предлагали покаяние самому праведному человеку. И тогда, возмущенный, он проклял *их* Бога, смотрящего на страдания извне.

Думаю, что таким подлинным человеком, таким праведником был Варлам Шаламов. Когда на склоне лет он спросил молодую женщину, полюбив-

шую его: «Что ты нашла в больном старике?», она ответила: «Вы — настоящий». И этот настоящий человек на вопрос, какую мораль он признает, отвечает, что никакой новой морали нет. Есть десять заповедей. Они остаются для нас незыблемыми. К ним он прибавляет еще одиннадцатую: не учить, не навязывать своего пути другому.

На этом основании некоторые исследователи отрицают неверие Шаламова в Бога. Их можно было бы понять, особенно если вспомнить, что первая из десяти заповедей есть заповедь о любви к Богу. Они уверяют, что и эту заповедь Шаламов чтил, ибо был верен самому глубокому, самому благородному в себе. Всё так. Но все-таки сам Шаламов говорил, что верить в Бога не может. И говорил правду.

Верить в Бога в прежнем традиционном значении этих слов теперь, испытав все нечеловеческие страдания, может быть, и вправду нельзя. Верить в Бога может теперь, после Освенцима и Колымы, только тот, кто узнал Бога, встретился с Ним. «Я не верю в Бога, я знаю Бога», — говорил св. Силуан. А митрополит Антоний хотел бы, чтобы церковь истинная состояла бы из таких вот людей, знающих Бога, встретивших Его. А знать Его можно только изнутри, открыв Его в собственном сердце. В содрогнувшемся сердце, ясно ощутившем, как бьют Бога, как издеваются над Богом, распинают Бога.

Бога, внешнего нам, Бога, отделенного от всех нас, — нет. Отделенное от нас божество, обладающее плотью и распоряжающееся чужой плотью, — это кумир.

Истинно живой Бог — тот, которого невозможно увидеть глазами, — Дух, живущий внутри нас, соединяющий нас в любви, таинственным образом давший нам жизнь и ставший смыслом этой жизни. Этого живого Бога мы бьем, и Он кричит.

Он кричит во всех мучениках, как кричал в Иисусе Христе.

Можно спорить и судиться с Богом, обрекшим мир на такие страдания, можно вернуть Ему билет на всеобщую гармонию, как это хотел сделать Иван Карамазов, а можно почувствовать вдруг, что возвращать билет некому, что ты сам и истец, и ответчик в одном лице. Вне тебя никого нет. А глубоко, глубоко внутри тебя кричит Тот, кого замучили в каждом ребенке, в каждом зэке. Теология после Освенцима — это теология после Распятия.

Всемогущество Христа не в том, что Он может сойти с креста, прекратить муку свою, а в том, что Он в силах вынести всю беспредельную муку и остаться живым — совершенно живой душой, в которой не поколебалась ни на миг Любовь к источнику жизни и ко всему живому. Такая душа и есть воскресение и жизнь вечная.

Пастернак говорил в конце своего потрясающего стихотворения, устами Магдалины:

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до воскресенья дорасту.

Вот что почувствовала Магдалина: душа может ожить даже после такой страшнейшей потери, после такого предельного страдания. И не мстить надо, а надо дорасти до воскресения — вот чего хотел Пастернак.

Библейский Иов, как и колымский, был во всем прав, был праведен. Но пока от отделен от Бога, он сам бесконечно болен и нуждается в исцелении. Кто может исцелить его? Тот, кто не бросит камень в его неверие, в его срывы, в его ожесточившуюся душу.

Портреты Шаламова, данные в конце фильма, поражают. Его лицо заставляет замереть сердце. И мне вспомнился вдруг портрет Настасьи Филипповны, увиденный князем Мышкиным. Князь был потрясен великой внутренней красотой этого лица, запечатлевшего бесконечно много страдания. Он был готов, как рыцарь, служить Настасье Филипповне. Только один вопрос с болью возник в нем: «Вот только добра ли она? Ах, кабы добра!»

Когда я вижу удивительное по своей подлинности лицо Варлама Тихоновича, у меня вырывается вопрос: «А вот только открыт ли он! Ах, кабы открыт!»

Это замкнутое лицо. Замкнутое в своем нечеловеческом страдании.

Повторяю: никто не вправе требовать от него забвения, никто не вправе бросить в него камень. Но помочь ему может только тот, кто прошел страдание, равное его страданию, и при этом сохранил всю Любовь цельной и нетронутой. Есть рассказ о Рамакришне, к которому пришел отец, потерявший

«Завещание Ленина»

единственного двадцатилетнего сына. Рамакришна всплеснул руками и зарыдал. Он рыдал вместе с отцом, потерявшим сына, три дня. А к исходу третьего дня запел гимн. И отец запел вместе с ним.

Что такое гимн, сохранившийся в глубине беспредельного страдания? Это может сказать другой страдалец, прошедший гитлеровский лагерь смерти и погибший там. Его молитву нашли в архивах немецкого концентрационного лагеря. Эту молитву еврейского праведника часто приводит митрополит Антоний Сурожский. Он не видит в ней никакого отличия от самой глубочайшей христианской молитвы:

Мир всем людям злой воли! Да престанет всякая месть, всякий призыв к наказанию и возмездию. Преступления переполнили чашу, человеческий разум не в силах больше вместить их. Неисчислимы сонмы мучеников… Поэтому не возлагай их страдания на весы Твоей справедливости, Господи, не обращай их против их мучителей грозным обвинением, чтобы взыскать с них страшную расплату. Воздай им иначе! Положи на весы в защиту палачей, доносчиков, предателей и всех людей злой воли — мужество, духовную силу мучимых, их смирение, их высокое благородство, их постоянную внутреннюю борьбу и непобедимую надежду, осушавшую слезы, их любовь, их истерзанные, разбитые сердца, оставшиеся непреклонными и верными перед лицом самой смерти, даже в моменты предельной слабости… Положи все это, Господи, перед Твоими очами в прощение грехов, как выкуп ради торжества праведности, прими во внимание добро, а не зло!

И пусть мы останемся в памяти наших врагов не как их жертвы, не как жуткий кошмар, не как неотступно преследующие их призраки, но как помощники в борьбе за искоренение разгула их преступных страстей. Ничего большего мы не хотим от них. А когда все это кончится, даруй нам жизнь среди людей, и да возвратится на нашу исстрадавшуюся землю мир — мир людям доброй воли и всем остальным.

Это найдено в архивах немецкого концентрационного лагеря и опубликовано в «Зюддойче цайтунг».

На этом можно было бы и закончить. Но мне очень хочется вернуться к началу. Вернуться в тот мир, из которого вышел Варлам Шаламов — этот Иов XX века. Начало века. Обычный мир, который предшествовал аду. И люди, жившие в нем, хотели искоренить зло. Мир этот, кажущийся в ретроспективе спокойным, уютным и теплым, как само детство, был тоже населен страстями и идеями окончательного искоренения зла, беспощадной борьбы со злыми и порочными.

Очень честный, но очень строгий, суровый отец, священник-рационалист, мечтал о создании нового демократического режима (хотя сам был достаточно деспотичен в своей семье. Не оглядываясь ли на отца своего придумал Варлам Тихонович свою одиннадцатую заповедь — не учить никого, уважать правду другого и его выбор?).

Перед отцом трепетали домашние. Это он велел девятилетнему Варламу собственноручно зарезать козленка в день своего ангела. Воспитывал в сыне суровость и беспрекословное послушание. А мать — сама мягкость, само тепло, сплошное сердце, обнимающее и живых, и мертвых детей своих, и своего все потерявшего ослепшего мужа. Она рассказывает Варламу, приехавшему домой после первого ареста, о братьях и сестрах. Они все разъехались по разным городам, хотя в ее сердце все собраны. А вот одного из них можно навестить. Он близко.

«Пойдем, пойдем, Сереженька будет очень рад», — говорит она, отправляясь с младшим сыном и слепым мужем на могилу старшего... В этой душе и вправду жив мертвый. Это не фантазия, это бесконечная глубина любви, которая осязает духовную реальность, — то, о чем другие могут только рассуждать и воображать.

И говорит она на могиле удивительные слова о том, что никакого такого воскресения, обещанного в Писании, не будет, а просто все так истончатся, что почувствуют то, что всегда есть, а еще не видно. Муж резко отрицает это. А Варламу нравится то, что говорит мама. Прощание со стариками, их последнее свидание с младшим сыном — одно из самых пронзительных мест фильма.

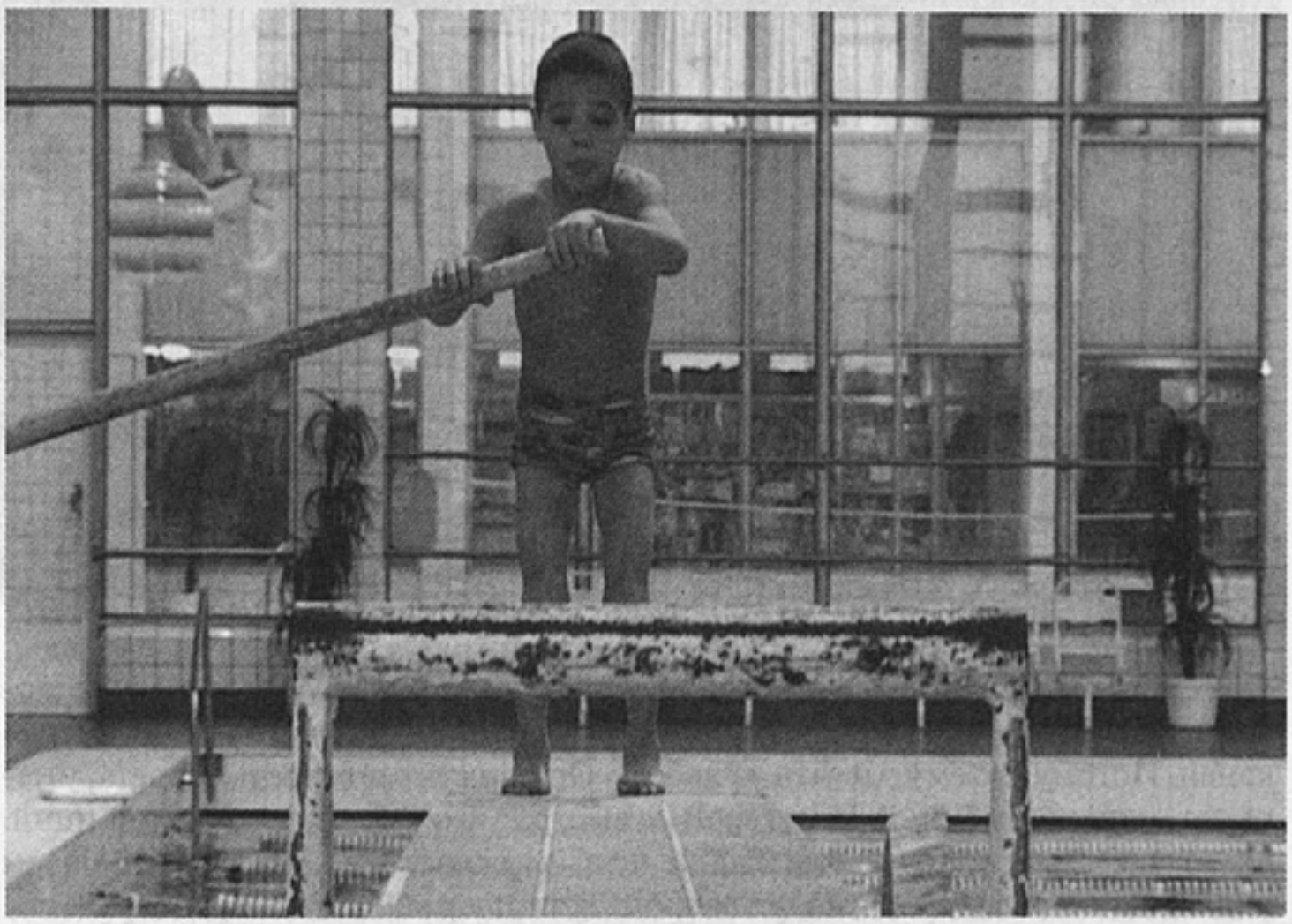
И что бы ни говорилось в дневниках Шаламова об отношении к отцу, режиссер проявил великий такт, оставив все это за кадром и показав только разоренную заколоченную церковь и слепого отца, отдающего последнее, что у него есть, — золотой крест, чтобы было чем накормить приехавшего сына. Он не только отдает этот крест — он сам раскалывает его на куски (принимают чистое золото на вес). Он уже не заставляет никого другого делать это — уже не воспитывает суровость ни в сыне, ни в кроткой своей жене. Он, священник, сам разрубает крест, говоря, что «Бог не в этом». И на какие-то часы восстанавливается уютный стол с горячей едой. Последний птенец вылетает из гнезда, которое очень скоро совсем перестанет существовать.

Но ведь когда-нибудь души истончатся так, что все почувствуют всех, и это будет значить, что мертвые встали. Невероятно, но фильм сделал для этого все, что можно было сделать.

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА

Горизонтали маленького мира

Лекция Марины Разбежкиной о драматургии документального кино состоялась в марте этого года в рамках фестиваля «Кинотеатр.doc». Ее публикация стала возможной благодаря продюсеру проекта Михаилу Синеву. Говоря об основах построения документальных фильмов, Марина Разбежкина часто приводит примеры из собственной практики и работ студентов своей мастерской Школы кино и телевидения «Интерньюс», где преподает с 2004 года. (С нынешнего года Школа начнет свою работу под эгидой Высшей школы экономики.) Следует оговориться, что текст этой лекции содержит приметы аудитории — в основном, молодежной, чей сознательный возраст пришелся на 90-е годы.



«Никита и Никита», режиссер Мария Тюляева

Я никогда не думала, что тема драматургии в документальном кино вызовет интерес у такого количества людей. Самое страшное, если все сразу бросятся снимать — кому-то надо просто жить. Сейчас и так слишком много камер направлено на человека, ему не удается остаться в одиночестве. Это визуальная драма XXI века. С развитием техники будет появляться все больше маленьких, незаметных камер. Виталий Манский говорит, что скоро можно будет вставить камеру в свой глаз, идти по улице и снимать все, что захочется. Мы входим в эпоху, описанную Брэдбери, — эпоху тотального наблюдения людей друг за другом, когда никто не будет свободен — из-за ощущения, что на него постоянно направлен чей-то взгляд. К счастью, камеры пока есть не у всех: те, кто имеет камеры, снимают тех, кто их не имеет.

В основе драматургии документального кино лежит реальная драма жизни. Не будет драмы — не будет успеха. Поэтому режиссер документального кино — стервятник, нехороший, ненормальный человек.

Например, драма швейцарского фильма «Роллер». Герой картины — мо-

лодой человек, для которого смысл жизни состоит в катании на роликах. Он нашел себе жену на роликах, на роликах они венчались — в церкви, где священник тоже был на роликах. Над этой картиной работали три года, она очень красиво снята. Мне запомнились кадры, где герой пытается обогнать поезд, проезжая на роликах по перилам, лестницам, по всему, что встречается на дороге вдоль рельсов, — этот человек все время стремился взлететь. Но где же могла быть поставлена точка в его полете, чем должен был закончиться фильм о таком человеке? Кульминация происходит тогда, когда герой фильма — чемпион Европы по роликам — попадает на первенство мира, где

«Гер»,
режиссер
Алексей Клюкин

его основной соперник — американец. Становится ясно, что тут и должна произойти драма. Но еще до начала соревнования понятно, что победит американец. Потому что ему плевать на победу. Он испытывает счастье полета, у него нет никаких амбиций. Наш герой не выиграл именно из-за своих амбиций. Он второй в мире, но его самолюбие не выдерживает, и к концу фильма мы видим спившегося человека, у которого нет ни дома, ни семьи, который потерял все. Если бы не было этого поражения, не было бы этого финала, и не было бы фильма.

Фильм Марии Тюляевой «Никита и Никита» выстроен по тому же принципу. Сначала я не хотела, чтобы кто-то из моих учеников снимал картину про инвалидов. Тема человека, борющегося за свою жизнь, за свои права, — абсолютно телевизионная. Телевидение занято общесоциальными проблемами, а кино подбирается к человеку вплотную. В истории с Никитой нужно было найти личный конфликт. Пять месяцев велись съемки, а такой конфликт не был найден: иногда нужна длительность наблюдения, как со спортсменом-роллером. Фильм «Никита и Никита» снимался в замкнутом пространстве — в бассейне. Многие думают, что чем больше будет событий, чем больше будет разных пространств, тем фильм будет интереснее. Но иногда единство времени и места дает лучший результат, чем «прыгание по пространствам». Наступил день, когда Никита, шестилетний мальчик, больной ДЦП, должен был прыгнуть в воду с десятиметровой вышки. И он не прыгнул. Каждый человек имеет право на страх, на то, чтобы не осуществлять желания других людей. Никита не хотел прыгать — и не прыгнул. В этом состоит его победа, а не пора-

жение. Как легко было бы заставить больного мальчика сделать это, но он не поддался — значит, у него сильный характер. Потом мы видим на экране взрослых, которые хотят ему только хорошего, но это — разрушающее хорошее. Маленький мальчик совершил первую в жизни победу — он не подчинился. Сама жизнь организовала драматургию этого фильма. Можно ли вообще снимать картину, в которой не заложен такой мощный драматический конфликт?

Я принадлежу к поколению, которое снимало кино без таких мощных конфликтов. Мы были частью той культуры, которую интересовало большое пространство, а не маленькая жизнь, наполненная проблемами. Нам были важны оппозиции «Бог — дьявол», «прекрасное — ужасное». Этот уровень абстрактных оппозиций надолго затормозил развитие документального кино в нашей стране.

Кино может рождаться из спонтанного освоения жизни. В нашей Школе был студент, который никак не мог снять курсовую работу. И вот, когда наступил последний срок и ему надо было снять хоть что-то, он встал в шесть утра, взял маленькую камеру, пошел в метро и сразу увидел пьяного. Пьяный — находка для кинематографиста: если он сразу не «послал» тебя, то снимается с удовольствием. Нашему студенту попался очень приветливый пьяный, назовем его дядей Федей. Вот дядя Федя идет по Москве и разыгрывает роль градоначальника. Сначала он пожурил белорусов, которые плохо мели асфальт. Потом дядя Федя подошел к джипу, где одиноко сидела очень милая девушка, и начал с ней... кокетничать. Вдруг камера погасла. Оказывается, появился молодой человек этой девушки, свалил дядю Федю в снег и ударил ногой оператора. Дальше мы видим, как наш герой встает со снега и жалуется прохожим на молодежь. Потом дядя Федя видит церковь, картинно крестится и говорит, что надо пойти снимать туда, там живет «его друган» поп Василий. К счастью, в церковь снимать не пошли. Они увидели памятник Герцену, и дядя Федя сказал, что написал по Герцену диссертацию, что было явной неправдой, — больше, чем на мастера кирпичного завода, дядя Федя не потянул бы. Уже светало, и мне, зрителю, было страшно интересно, куда же он идет? Ведь он — в шесть утра — был абсолютно пьян. Завершение пути дяди Феди и было кульминацией фильма, все это время он шел целенаправленно... на работу. За ним закрылись двери проходной какого-то завода. Так мы увидели цельную жизнь, в картине прочитывалось все про жизнь дяди Феди, про его взаимоотношения с собой, со страной, с белорусами... Дядя Федя в своих многочисленных образах — как Дед Мороз с мешком телевизионных штампов — продемонстрировал нам все, чего от него ждали.

Когда я сказала этому студенту, что он снял замечательное, абсолютно «горизонтальное» кино, он, согласившись, попросил ничего не говорить об этом своему мастеру во ВГИКе Юрию Арабову, который все время учил их снимать «вертикаль». В этом же фильме не было оппозиций добра и зла, верхнего и нижнего, Бога и дьявола, было только «нижнее», которое приспособило к своему пониманию жизни «верх». Сегодня «горизонтальное» кино, как мне кажется, становится интереснее «вертикального».

В России значимой эстетической категорией всегда было понятие «далеко». «Далеко» — вовсе не обязательно «на краю земли». «Далеко» может находиться в десяти километрах от Москвы, потому что там совсем другое пространство. Сегодняшнее кино занимается в основном тем, что «близко». Валерия Гай-Германика сняла фильм о самом близком — о своей семье. Другие снимают про своих друзей, знакомых. Мое поколение снимало про «дальнее», вообще русская культура в большой степени — культура дальнего взгляда.

В 1991 году у меня была потребность в «дальнем», и я поехала снимать в марийскую тайгу. Там был поселок, специально построенный для людей, которые всю жизнь провели в заключении. Для тех, кто лет до семидесяти сидел в тюрьме, у кого нет ни дома, ни семьи. Каждый из них на старости лет впервые стал строить свой дом. Я сразу поняла, что это тема, которая меня интересует: человек на острове, не зависящий от социальной, от политической

системы, — он одинок и сам строит свою жизнь. Мы приехали в поселок в августе, до путча ГКЧП. На дверях магазина висело чудное объявление: «Завтра ветеранам Великой Отечественной войны будет выдано: 1) килограмм огурцов, 2) хлопчатобумажные носки (1п)». Не знаю, настолько ли нуждались поселковые ветераны, чтобы встать в очередь за килограммом огурцов и одной парой хлопчатобумажных носков; скорее всего, государство таким образом демонстрировало свою заботу о стариках. Мы пришли на крошечную станцию-«однопутку», построенную в 30-е годы заключенными, и нам сказали, что поселка больше нет, его жителей распределили по домам инвалидов. Конечно, это была личная трагедия людей, которые только-только начали жить вместе. Снимать было уже неинтересно, потому что исчезло начало — я бы сняла обычный инвалидный дом.

Нам рассказали, что в нескольких километрах от конечной станции живет одна старуха — больше никого нет. Это было то самое время, когда поворачивали вспять реки, когда на месте деревень появлялись моря, время распутинской «Матёры». Территорию, на которую мы приехали, когда-то приготовили для водохранилища. Десятки деревень были сметены зря — как всегда, инженерные расчеты оказались неверными, а ведь пришлось переселить огромное количество людей. Но одна бабка переезжать отказалась.

Мы пятнадцать километров шли пешком по рельсам, чтобы увидеть этого человека. Над нами красиво летали стервятники. Это были разрушенные, дикие места со множеством культурных знаков. Мы прошли заброшенную деревню, где было всего два жилых дома, а во дворе одного из них, рядом с собачьей будкой стоял памятник Сталину. Его, видимо стащили из разрушенного клуба: жалко, «всё — вещь». Когда мы дошли до конца, я увидела, что рельсы уходят в Волгу, спускаются прямо в реку — можно снимать сказку о том, что там дальше под водой происходит.

Наконец мы дошли до нашей героини — тети Зины, марийки. Она нам очень обрадовалась, потому что уже шесть лет жила одна. Ее пенсию доставляли в райцентр и раз в несколько месяцев на проходящей мимо машине привозили мешок муки, мешок макарон, соль, сахар. Она была очень веселой. Спросила, нет ли у нас чего выпить за встречу. У нас было. Она поведала нам, опять же, очень знаковую историю — говорила о себе, а рассказала про страну. Когда я спросила, почему она осталась, когда все остальные уехали, она ответила абсолютно библейской фразой: ей было интересно посмотреть, *как над ней сомкнутся воды*. Хотя она говорила на очень плохом русском языке, совсем не знала Библии, это было «провидение чужого слова», которое иногда бывает у людей малограмотных.

В тот раз мы жили у тети Зины три дня. Она сказала, что лучшим временем были 30-е годы: «Когда мы вставали, мы все *гимновались*»: в деревне был репродуктор, по которому ежедневно в шесть часов утра передавали гимн Советского Союза, и каждый дома вставал с кровати и пел. В этой марийской деревне по-русски говорили плохо, но слова гимна все знали. В то время она потеряла десятимесячного ребенка, потому что нечем было кормить, потеряла мужа, но об этом она вспоминала очень легко, потому что у нее были воспоминания для восторга перед жизнью, которые все другое перекрыли. Я поняла, что это мое кино. Но со времени подачи заявки до съемок мог пройти целый год, а тете Зине было восемьдесят два, совершенно не было уверенности, что она нас дождется. Она дождалась. А мы дождались денег от Госкино.

Я очень хотела, чтобы тетя Зина повторила свои слова про гимн. Но она была старая и уже все забыла. Вот мы стоим на пустыре перед затопленной березовой рощей, а дальше по узкой полоске широкой Волги проплывают пароходы — символы мечты. На первом плане, на пустыре, посреди разрухи стоит тетя Зина. Я прошу: «Спойте!» Она не помнит слова гимна и поет: «Вставай, проклятьем заклейменный...» Но тетя Зина плохо знала русский, она спела так, как ей было удобнее: «Вставай, проклятый, заклейменный...» Спела две строчки, забыла слова, сказала: «Зинка-дурак, совсем старый стал», за-

тянула марийскую песню, опять забыла слова, попробовала русскую — то же самое. Это все мы сняли одним планом.

Мы поставили палатку рядом с домом нашей героини, чтоб не мешать ей, и жили так полтора месяца. Мы снимали про существование маленького человека в большом мире, когда его личный мир разрушен, а все вокруг осталось. Это и есть контекст старого документального кино, пример классической его структуры. Сегодняшнее кино уже не выясняет отношений маленького человека с Историей. Это любопытное явление, его причины мне непонятны. Современное документальное кино занимается только маленьким миром, что не менее интересно.

«Мой мир», режиссер Наталия Мещанинова

Таков фильм «Гер» Алексея Клюкина. Эта картина тоже противопоставляет большой мир и маленький. Но снята она с точки зрения маленького человека, изнутри его маленького мира. В фильме мы видим сегодняшних русских националистов, у которых в пермских лесах живет старичок Доброслав, чуть ли не глава русского язычества. Весь сюжет картины сводится к тому, что два молодых человека идут к Доброславу, чтобы принять язычество.

Больше всего я боюсь пропаганды нацизма. Это самое гнусное, что может быть в жизни. У нормальных людей «Гер» вызывает нормальную здоровую реакцию: они смеются. А идиоты говорят: «О, какие замечательные старики живут!» — и ищут адресочек. *(Смех в зале.)* Алеша привез свой фильм в Школу перед самым дипломом, и в нем не хватало центра. Я сказала: «Давай будем смотреть материал», села к его компьютеру и увидела, что можно сделать центром картины. Это был большой деревянный, извините меня, х...р где-то пять метров высотой, который был поставлен около деревни. Доброслав его специально поставил, потому что для него это и есть центр Вселенной. Этот столб сделал нам фильм. Когда он только появляется в кадре, становится очень смешно, чудовищный пафос персонажей сразу снимается. Таким образом, мы нашли центр. Фактически, ничего нового мы не придумали, но подобная кульминация была необходима, потому что без нее фильм был бы совершенно аморфным. Способность нового кино смеяться над фальшивыми идеями абсолютно замечательна.

Ближний мир, который снимают сегодняшние ребята, — это мир людей, которых можно снимать без опаски, что они набьют тебе морду. К ним относятся родные, бомжи, больные, старые люди — те, к кому можно подойти близко. «Зона змеи» — расстояние между наблюдающим и наблюдаемым — все время сокращается. Она практически уже сведена на нет. В этом есть опасность — мы не знаем, как ответит змея. У каждой змеи есть своя зона. У кобры, например, она составляет семьдесят сантиметров. Если подойти к змее ближе, она

укусит. Так же и с человеком. У интеллигенции «зона змеи» очень большая, поэтому документальное кино практически не снимает интеллигентных людей. Но есть люди, для которых нет понятия «свое пространство», и документалист стремится попасть на их территорию. Пример такой имперсональной территории — поезд. Елена Демидова сделала фильм «Ковчег», в котором люди едут в поезде из Уренгоя в Адлер. «Зона змеи» здесь практически отсутствует. Автор картины замечательно выбрала дорогу — северяне едут на море, что дало длительность наблюдения, позволило успеть раскрыть поведение людей, случайно оказавшихся вместе.

Я удивляюсь, почему никто еще не снял фильм про футбольных фанатов, которые все время таскаются в поездах на матчи. Один раз мне повезло. Я ехала в поезде, полном спартаковских болельщиков. Это были не пацаны, а сорокалетние мужики, которые вели себя бог знает как. Они мнили себя центром мира, пупом земли в этом поезде: хватали за попки уже пожилых проводниц, чудовищно всем хамили. Но когда эти люди вылезли на вокзале, я увидела, что вышел вагон клерков, которые аккуратненько, в галстуках, с портфельчиками пошли по Москве. Двойная жизнь — прекрасная тема для документалиста. В ней уже есть драматургия. Совершенно чудесная тема, но с ней надо работать молодым документалистам, которые могут стать близкими этим людям.

Нашему вниманию к конкретному человеку, к ближнему кругу, конечно, помогло появление легкой видеотехники. Не будь ее, не взять бы нам все эти темы. Первый свой фильм на видеокамеру я сняла в 1995 году. Для меня как для кинематографиста это было чудовищное разрушение — из-за качества картинки. Мне не нравилось, что оператор может отснять огромное количество изображения, намного больше, чем в обычном кино, и при этом совершенно потерять ощущение света, кадра, композиции.

Я получила грант от Фонда Сороса и начала снимать свой первый документальный фильм видеокамерой. И вдруг увидела, что мы смогли снять то, что никогда не смогли бы снять кинокамерой. Фильм называется «Странная свобода бытия», он снят в Раифском монастыре, героем является наместник этого монастыря отец Всеволод. Мы надели на него радиомикрофон, так что он всегда знал, что мы его снимаем. Я противник скрытой камеры. Мне кажется, это нечестно. Человек должен знать, что ты его снимаешь, он должен на это согласиться. Ты любыми путями должен убедить своего героя, что он должен предстать перед зрителем таким, какой он есть. Если ты этого не сделал, снимать скрытой камерой нельзя. Дело в том, что понятие о личности у нас еще не развито, как это ни странно. Оно родилось в эпоху Возрождения на Западе, а у нас еще только-только начинает формироваться. Вот если бы это понятие о личности было закреплено юридически, мы бы никогда не смогли снимать, не спрашивая разрешения у конкретного человека. В странах Европы и в США вы не сможете поднести камеру к лицу человека без его разрешения. У нас мы пока можем это делать. Правда, мы не можем снимать людей в частных условиях, то есть в доме, если они не разрешают нам войти с камерой. А в общественных местах — можем.

Итак, я уговорила отца Всеволода сняться таким, каким я видела его без камеры. Надо сказать, что его поведение несколько разрушало привычное представление о монахе, тем более о наместнике. Ничего ужасного там не было, но он был не таким, каким церковь хочет показывать своих пастырей. На экране телевизора на них невозможно смотреть, потому что ты не доверяешь им. Оказывается, внутри Раифского монастыря протекала вполне человеческая жизнь. Здесь, как и в «Никите и Никите», тоже свободный человек — внутри очень заформулированного и трудного церковного мира, в котором человеку существовать не легче, чем в армии. Когда мы сняли фильм, я очень боялась, что он может навредить отцу Всеволоду. Все документалисты хорошо знают, что самое страшное — навредить герою. Ты любишь его, он тебе интересен. Ты снимаешь его во всех его противоречиях. Если ты честен, ты снимаешь и то, что он не хотел бы показывать миру. А потом из-за того, что ты продемонстриро-

вал все это, на него обрушиваются несчастья. Я не вставила в фильм несколько эпизодов, которые были очень выигрышны для меня как для режиссера, но были очень опасны для отца Всеволода как наместника церкви. Я понимала, что на него может всей своей мощью обрушиться Русская православная церковь, а мне совершенно не хотелось, чтобы он пострадал.

Вообще у этого фильма странная судьба. После него я ожидала негативных действий со стороны как церкви, так и людей, которые только недавно

«Мальчики», режиссер Валерия Гай-Германика

«оцерковились» — они святее папы римского, всегда знают, как надо повернуться, где надо лечь, где надо сесть, как надо пройти, как надо поклониться. Но, как ни странно, зрители приняли этот фильм, потому что впервые увидели веселых и радостных людей внутри православной церкви. Всеволод все время повторяет: «Православие — штука радостная». Он современный человек, он понимает, что старые правила требуют некоторой коррекции для сегодняшнего мира. Это его драматургия жизни, которую мы попытались уловить, и, как мне кажется, у нас получилось. Мы попытались сопоставить маленький мир монастыря с большим миром — это самое неудачное, что есть в фильме. Если бы картина так и осталась на этой всеволодовской горизонтали, она была бы интереснее и точнее. Меня извиняет только то, что в 1995 году я впервые взяла в руки видеокамеру и была еще в плену старой драматургической конструкции — сопоставления большого и маленького мира.

Вот в фильме Наташи Мещаниновой «Мой мир» про странную девочку, готку и вампиршу, живущую в Краснодаре, эта проблема решена по-другому. Героиня картины все время хочет что-то доказать — всему миру, поэтому форсит, пьет кровь, ест сырое мясо. В картине есть момент, когда ребята говорят о Христе, а потом занимаются своими делами. Если бы я — в своем документальном прошлом — снимала разговор о Христе, то опять поддержала бы его аллюзиями из большого мира. А сегодня так уже никогда не делают: поговорили о Христе — и пошли выяснять отношения друг с другом. Это главная примета современного реального кино. Оно не различает «низкое» и «высокое». «Низкое» и «высокое» находятся в одном пространстве. Не знаю, плюс это или минус, но мы получаем некую живую жизнь без придуманных абстракций, и мне очень нравится такой результат.

В работе со студентами, я поначалу ввожу определенное количество правил, условий, запретов, и многие из них существуют вплоть до диплома. Первое условие: студент должен научиться снимать сам. Камеры сегодня настолько элементарны, что это несложно. Дополнительный свет, какой-то особый

чистый звук, композиция и так далее — плюсы другого кино, а преимущества реального кино в том, что твой герой рядом с тобой, он абсолютно живой и не боится камеры. Второе условие: студент должен отрубить себе руки и не работать трансфокатором. Трансфокатор очень расслабляет. В пленочном кино тоже есть объективы-трансфокаторы, но хорошие операторы ими редко пользуются. Берут дискретные объективы и меняют их, это очень дисциплинирует. Этой дисциплины я ждала и от студентов, к счастью, многие действительно разучились пользоваться трансфокатором. Они лучше подойдут к человеку, нежели начнут баловаться объективом. Третье: мы исключили из фильма музыку. Я прошу вплоть до диплома не пользоваться музыкой как сопровождением, потому что это очень опасная штука. Она входит в арсенал художественных средств кинематографа, и ничего страшного в ней самой нет. Но пока у тебя еще не твердая рука и ты еще неточно видишь мир, музыкой пользоваться не надо, потому что она создает иллюзию ритма. Ты здесь уже ни при чем. С музыкой очень интересно работать, но только потом, когда научишься справляться с ритмом изображения, не используя подпорки-костыли в виде музыкальных фраз, которые за вас уже написали люди, имея в виду некую другую жизнь и некие другие ритмы. Также я не разрешаю снимать прямые синхроны, «говорящие головы», которые всегда, на мой взгляд, выглядят неубедительно.

Люди, когда к ним подходят, очень часто говорят: «Убери камеру». Иногда с угрожающими интонациями. Еще одно наше правило состоит в том, чтобы точно понять, действительно человек даст тебе в глаз, если ты не уберешь камеру, или «не хочу, убери камеру» означает «снимай меня, снимай». Моя режиссерская практика показывает, что почти все люди хотят, чтобы их снимали, хотят рассказать камере о самом сокровенном, и мы пользуемся этими желаниями

Итак, мы оставили нашего режиссера-оператора один на один с жизнью и, мне кажется, получили очень интересные результаты. В российском обществе существует негласный моральный запрет: о своих или ничего или хорошо. Вся трудная жизнь семьи всегда остается внутри нас. На мой взгляд, это совершенно неверно. О ком нам рассказывать, как не о близких, избавляясь от своих комплексов? Валерия Гай-Германика сняла очень хороший фильм «Мальчики». У нее, как и у всех студентов, в фильме нет никаких подпорок. Там нет музыки, нет никаких наездов-отъездов. Зато есть живая дрожащая камера и очень тонко схваченная жизнь двух мальчиков. Их жизнь не рождает в нас социального протеста — «как это так, дети плохо живут», — а напоминает нам о детских ощущениях, когда на нас наваливалась тоска от соприкосновения с миром, с окружающей нас жизнью, тоска, которую мы не могли преодолеть и которую некоторые не могут преодолеть, даже когда становятся взрослыми.

Документалисты очень редко — после фильма — следят за своими героями, потому что таким образом ты вползаешь в чужую жизнь на других правах, начинаешь заниматься чужой жизнью, а часто это тебе не по силам. Поэтому мой совет — никогда не продолжайте отношения с героями. Вам будет трудно нести на себе их заботы, а они этого захотят. Люди всегда этого хотят, потому что им кажется, что человек с камерой всемогущ. Но мы не способны изменить их мир, мы способны только на то, чтобы зафиксировать его.

Литературная запись Е.Самылкиной

АННА ГУДКОВА

Особенности национального конкурса

В этом году на «Кинотавре» первый раз прошел продюсерский питчинг. Поначалу планировалось совсем другое мероприятие — питчинг сценарный. Но качество предложенных работ оказалось настолько низким, что собрать сколько-нибудь значимое количество участников не удалось. Каждый, кто работал в последние годы в жюри сценарных конкурсов, представляет себе, какой именно поток обрушивается на читателя. Ситуация усугублялась тем, что питчинг уравнивает шансы абсолютных новичков и сценаристов-профессионалов: на первом этапе отбора от претендента не требуется полный текст произведения, достаточно только идеи, изложенной не более чем в пятнадцати строках. Но и это требование оказалось для большинства практически невыполнимым.

Сценаристы с именем практически проигнорировали конкурс, хотя информация была разослана и в профессиональные гильдии, и в учебные заведения, и в кинематографические журналы. Понятно, почему: все стóящие авторы сегодня скуплены студиями на корню, и любая сколько-нибудь ценная идея может быть приобретена у сценариста, даже если продюсер всего лишь услышал о ней в частном разговоре. Так что расчет организаторов сочинского питчинга был именно на открытие новых имен. Но то ли талантливые новички не поверили в конкурс, то ли до них информация не дошла, то ли формат короткого изложения оказался чересчур сложным —результат разочаровал: перспективных дебютантов в этом году обнаружить не удалось.

Тем, кто никогда не имел дела с чтением «самотека», приведу несколько примеров — для демонстрации среднего уровня авторов, с которыми сталкивается каждый редактор, изучающий студийную почту.

«Героиня фильма — свободная фотомодель, испытывает сильнейший комплекс вины. В силу роковых обстоятельств гибнут и невеста, и сам возлюбленный героини, и вся его семья. Вследствие шока у нее развивается частичная амнезия... Некий Профессор изобретает аппарат, который способен выворачивать душу пациента наизнанку»[1].

«Жанр — романтическая комедия/фэнтези. Это две истории любви, случившиеся сегодня и в будущем, и связанные между собой. Это два своеобразных конца, где люди ищут начало. Здесь: герои знакомятся и сразу ссорятся, после чего он теряет зрение, а она глохнет...»

«Действие истории начинается в эпоху дохристианского Рима... Масштабные декорации древней эпохи интригуют зрителя... А заканчивается трагедией 11 сентября в Нью-Йорке... Проект малобюджетный (?! — *А.Г.*)».

«Через всю жизнь главного героя красной нитью проходит идея любви к тому образу, который подарила ему убитая тетя Валя... Сначала на войне, [...] затем в образе уже мертвой пациентки, с которой у него случается первый некрофильский акт любви... Смерть любимых людей показывает ему его личностное предназначение, смысл и цель его жизни — которая заключается не в плотском прелюбодеянии, а [...] в служении Вечному».

[1] Орфография, пунктуация и стиль оригиналов полностью сохранены.

Название работы — «Цветы зла». Жанр — «философский романтический триллер». Оригинальность проекта состоит в том, что, с точки зрения автора, «данное произведение не похоже ни на один из когда-либо представленных на экране русскоязычных фильмов. Это гимн молодежи и ее мировоззрению, который несомненно подхватит большая часть образованных молодых людей». Автор добавляет: «Данный сценарий, однозначно, не «пустышка», а законченная наполовину мысль о юношеском максимализме и его состоятельности/несостоятельности». Вторую половину законченной мысли автор, к сожалению, решил оставить при себе...

И так далее и тому подобное. Словом, больной был скорее мертв. Поэтому после прочтения более двух сотен заявок стало понятно, что надо либо замысел, правила, условия питчинга резко менять, либо вообще отказаться от самой идеи. Сценарный питчинг был заменен питчингом продюсерским. И в нем, как в капле воды, отразилась общая ситуация в нашей киноиндустрии.

Одно из ключевых ее отличий от европейской или американской — полная непрозрачность. Практически все основные игроки рынка между собой хорошо знакомы, порой даже дружны, но общего *рабочего* поля в российском кинобизнесе нет. Скрыта информация о бюджете, до последнего момента никто ничего не говорит ни о планах компаний, ни о персонах, задействованных в будущем проекте, — боятся, что уведут. Отчасти поэтому, например, некоторые продюсеры отказывались от участия в питчинге: как это так, говорили они, я прилюдно озвучу нереализованный проект? Его же немедленно украдут! Хотя очевидно, что в ситуации публичного, открытого обсуждения воровство идеи становится значительно сложнее, чем в ситуации интимной беседы.

Несмотря на внешние, светские проявления доброжелательных отношений, продюсеры разобщены. Каждый убежден в том, что именно его опыт — единственно верный, но при этом ни малейшего желания делиться этим личным опытом никто не испытывает. Соответственно, принятых в Европе семинаров с публичным анализом работы среди продюсеров нет и быть не может.

К тому же для множества участников кинопроцесса характерно недоверие к новому. Никто не отдаст на конкурс работу, которую можно продать по знакомству. Так что выступить на питчинге согласились только очень рисковые продюсеры, проявившие немалое мужество. Несмотря на то что были оповещены все члены Гильдии продюсеров и прочие гиганты отечественного кинопроизводства, на эксперимент отважились лишь молодые. Подвергнуть свое детище публичному анализу и разбору, отвечать на вопросы открыто, в присутствии порой недоброжелательных коллег, не говоря уже о журналистах и любопытствующих, не так-то просто, да и не каждый продюсер может похвастаться талантами Цицерона.

Вот те «семеро смелых», которые рискнули быть первыми: Наталья Мокрицкая (продюсер фильма «Изображая жертву»), Ольга Васильева («Остров»), Роман Борисевич («Коктебель» и «Свободное плавание»), Елена Гликман («Питер FM»), Екатерина Филиппова («Француз», «Греческие каникулы»), Александр Герасимов (продюсер более сорока анимационных фильмов, в том числе сопродюсер номинированного на «Оскар» фильма А.Петрова «Русалка» и глава крупнейшего российского анимационного фестиваля) и Евгений Гиндилис («Одна любовь на миллион»). У каждого из них уже существовал бюджет картины, каждый находился на определенной стадии запуска, но намерен был найти частичное финансирование или стратегического партнера.

Два проекта из предложенных вниманию аудитории можно назвать артхаусными. Роман Борисевич рассказал об истории гастарбайтера, которую намерен делать режиссер Борис Хлебников. Наталья Мокрицкая со своим партнером Ульяной Савельевой представила поэтичные новеллы под названием «Четыре возраста любви». Два проекта — Герасимова и Гиндилиса — ориен-

тированы на кассу (один — костюмный приключенческий фильм, второй — сюжет о современных молодых менеджерах, рассчитанный на подобных зрителей, сидящих в кинозале). Еще два — Гликман и Васильевой — с равным успехом могут оказаться и кассовыми, и фестивальными в зависимости от исполнения. (Гликман представила идею экранизации книги А.Уткина «Самоучки» — о людях и нравах 90-х годов прошлого века, а Васильева — идею римейка знаменитого фильма 70-х «Розыгрыш».)

Каждому из продюсеров предоставлялось пятнадцать минут, чтобы рассказать о проекте и убедить слушателей в необходимости поддержать именно его.

Идеи фильмов показались чрезвычайно любопытными; реализованные, они, вероятно, смогут привлечь внимание и публики, и коллег. Но сама форма подобной презентации непривычна. Слишком велик разрыв между западной, положенной в основу питчинга, переговорной манерой и нашей родной, «азиатской». У нас ведь продюсеры встречаются один на один, неторопливо беседуют, и может даже показаться, что сотрудничество — вопрос решенный, а по окончании встречи обнаруживается, что проект, на который просят деньги, никого не вдохновил и финансировать его никто не собирается.

На питчинге же все эти лукавые игры невозможны в принципе. Здесь сразу становится ясно, интересен кому-то замысел, который ты принес, или нет. Такая прямота подхода часто шокирует. Те вопросы, которые задавать публично у нас абсолютно не принято (скорее, всем привычен метод общения с перемигиванием и внутренним подтекстом «ну вы же понимаете»), произносятся вслух и, будучи высказаны прилюдно, производят слишком резкое впечатление, порой даже кажутся бестактными, грубыми. Но дело в том, что питчинг — не обучающая игра, не курсы сценаристов, не редакторские дружелюбно терпеливые увещевания и проводится он не для конкретного разбора того или иного текста. Если твой рассказ никого не привлек, возможно, судьи и не правы, но вердикт вынесен. Если ты обучаем и уверен в своей художественной правоте, никто не мешает продолжать поиск финансирования для реализации твоей идеи. В другом месте.

В состав жюри, которое должно было выбрать лучшую презентацию проекта, вошли Геворг Нерсисян, глава прокатной компании «Парадиз», Андрей Дерябин, продюсер с большим опытом сотрудничества с европейскими странами, являющийся убежденным сторонником питчинга как метода. Возглавил жюри глава телеканала СТС и председатель попечительского совета фестиваля «Кинотавр» Александр Роднянский. Все эти люди — в определенном смысле вершители судеб отечественной киноиндустрии, их мнение многое значит как для новичков, так и для опытных коллег. У них, безусловно, было право задавать участникам неприятные вопросы и вести жесткий диалог в весьма провокативной манере.

Вопрос в том, какая цель при этом преследовалась. Порой жесткость вопросов оборачивалась против самого жюри, потому что мягкий, но мотивированный, убедительный ответ участника завоевывал симпатии аудитории. Так было, например, с Романом Борисевичем. На вопросы о сроках завершения проекта и предполагаемых сроках проката (традиционный вопрос для составления бизнес-плана в кино) продюсер отвечал, что ни за что не станет торопить режиссера в период монтажа, ведь оборвать творческий процесс — значит проиграть фильм, а это не нужно ни режиссеру, ни ему, продюсеру. Соответственно, сроки зависят не только (и не столько) от заранее составленного графика, но от внутреннего творческого ритма создателя фильма. К таким ответам судьи были, прямо скажем, неблагосклонны.

При этом все, кто слышал выступление Борисевича, говорили потом между собой, что вот он — идеальный «авторский» продюсер. По словам Бориса Хлебникова, Борисевич чрезвычайно долго взвешивает проект, примериваясь к нему, определяя свое к нему отношение, роль своей компании в производстве. Но если он идет на сотрудничество, признавая за режиссером пра-

во на воплощение идеи, то уже ни в чем ему не отказывает, максимально охраняя творческую волю автора. Борисевич — независимый продюсер с редким чутьем на таланты, на интересные проекты, он создает фильмы, обходясь без помощи мейджоров, причем эти фильмы находят свою аудиторию, пользуются безусловным уважением у критиков и собирают урожай призов (на «Кинотавре» этого года, как мы помним, фильм Алексея Попогребского «Простые вещи», продюсированный Борисевичем, взял три награды, включая главную).

«Правильный» питчинг — это испытание на прочность идеи проекта, его интеллектуальной основы. Но на «Кинотавре» вышло так, что основное внимание уделялось исключительно бизнес-плану и потенциальной окупаемости проекта, прочность же, жизнеспособность самой истории никто проверить не удосуживался. В случае, если бы основное внимание было уделено творческой составляющей будущего кино, отношение к тому же Борисевичу было бы совсем иным. На ярко проявившийся конфликт между продюсерами-«экономистами» и продюсерами-«создателями» обратил внимание в своей статье о сочинском питчинге Кирилл Разлогов[2].

Из всех презентаций в результате члены жюри выделили три: Гликман, Мокрицкой и Васильевой — за то, как эти продюсеры сумели воспользоваться ситуацией, обучаясь в процессе самого питчинга. Первые участники (Борисевич и Гиндилис) были подвергнуты обструкции за неудачные, с точки зрения жюри, ответы на профессиональные вопросы, но оказали тренерскую помощь тем, кто выступал после них. Отмеченные жюри продюсеры учли печальный опыт предшественников и постарались избежать их ошибок, за что и были удостоены похвалы.

Необходимо отметить, что питчинг, позаимствованный у западных коллег метод работы, приобрел в российской ситуации несвойственные оригиналу черты — и весьма показательные. Судьи, да и аудитория, в некотором смысле сменили правила в процессе игры. Это, безусловно, повлияло и на поведение участников: защищая свой проект, конкурсанты от напряжения и желания понравиться судьям переставали использовать собственно профессиональный ресурс, а пытались вызвать простую человеческую симпатию, сработать на личном обаянии. Умение держать удар, отвечать на резкие, прямые вопросы (в особенности в присутствии аудитории) присуще было далеко не всем конкурсантам. Поэтому привычнее и проще казалось придать общению принципиально другую интонацию — кокетливую или панибратскую, вывести разговор за рамки официальной и специализированной процедуры. Соответственно, там, где не хватало профессиональных средств, женщины брали обаянием, напором или, наоборот, трогательной беззащитностью, а мужчины старались представить себя и свой проект в качестве надежного «инвестиционного фонда», гаранта «качества и стабильности».

С моей точки зрения, наиболее соответствующей правилам классического питчинга была презентация проекта Екатерины Филипповой «Sorry, babushka». Продюсеру удалось сделать практически все, что полагается на таком конкурсе: выстроить рассказ о своей картине так, чтобы захватить слушателей, передать интонацию будущего кино, оставив у аудитории желание узнать о фильме больше. О своей заинтересованности в партнерстве после выступления Филипповой заявил Геворг Нерсисян — кстати, такие публичные «сообщения о намерениях» и являются одной из основных целей питчинга. Питчинг продемонстрировал, что открытое обсуждение проекта усиливает не только авторскую, но и продюсерскую, «покупательскую» конкуренцию: если предложенный замысел вызывал чей-то интерес, продюсер получал сразу несколько предложений о сотрудничестве, все стремились «войти в долю». Но большая часть присутствовавших вели себя по старинке и все переговоры с участниками начинали уже после окончания мероприятия, как

[2] См.: «Школа «Кинотавра». — «Компания», № 23, 18 июня 2007 года.

обычно, за закрытыми дверьми, один на один, не афишируя своей заинтересованности при посторонних.

Возвращаясь к выступлениям участников, отметим: за несколько месяцев до фестиваля мы вели переговоры о привозе в Сочи западного тренера, который профессионально готовил бы выступающих к питчингу. Но часть продюсеров отнеслись к этой идее с нескрываемым презрением. Мысль о том, что кто-то будет учить их, взрослых людей, с биографией и фильмографией, показалась нашим кинобизнесменам оскорбительной или комичной. Стало очевидным, что на специально организованное занятие никто не придет, и от идеи пришлось отказаться. Но приглашенный в жюри продюсер Андрей Дерябин, получивший европейское кинообразование, выразил готовность поделиться опытом и за пару дней до питчинга провел мастер-класс для всех желающих. На нем Андрей любезно распространил короткую информационную справку, как лучше всего подготовиться к питчингу. В ней были такие пункты:

«Питч» служит для того, чтобы:

— вызвать у слушателя желание услышать больше;

— передать саму сущность картины и ее основную зацепку;

— обозначить интонацию картины;

— объяснить, что особенного в этой картине и почему она вызовет непреодолимый интерес;

— передать ваше страстное отношение к данному проекту.

Эти и другие советы очень пригодились бы участникам. Но к идее отвести отдельное время на подготовку выступления были готовы далеко не все. В следующем году мастер-класс состоится непременно — и теперь главное, чтобы те, кто придет, не просто снисходительно согласились поприсутствовать, но осознали необходимость и ценность этой учебы.

Важно также отметить, что в Голливуде питчинг стоит порядка шестисот долларов в день и участник понимает, что он купил время продюсеров, приехавших на презентацию, купил право быть выслушанным. Он готов к борьбе: он вычленил из всего массива проекта самое важное и знает, как распорядиться выделенным ему временем. В Сочи же время всех участников бесплатно (точнее, оплачено не тобой), и конкурсант транжирит его как хочет. Не возникает потребности выжать все из предоставленной возможности, получить «лучший шанс» за собственные деньги. Возможно, в России брать с участников деньги пока рано: это станет уместно тогда, когда всерьез к питчингу отнесутся и коллеги в аудитории. На первом же продюсерском питчинге даже инвесторы выглядели скорее любопытствующими, нежели пришедшими по делу.

В особенностях национального конкурса проектов еще раз отразилась та феодальная раздробленность, которая царит сейчас в российском кино: отсутствие сознания, что мы делаем общее дело, отсутствие желания делиться информацией, навыками, наконец, отсутствие понимания, что в конечном счете от политики дружественного партнерства выиграют все.

Сейчас в кинобизнесе России каждый работает только на себя. Тот, кто успешен, успешен сам по себе. Он никогда не поделится рецептами своего успеха, где и как — конкретно, а не «в общих чертах» — брал деньги, какие допустил ошибки, за счет чего случались грандиозные успехи. Этот путь ведет к абсолютному тупику.

Максимум, что мы обсуждаем в профессиональной среде, — какую модель лучше заимствовать — французскую, индийскую или американскую... При этом всем участникам беседы ясно, что систему нужно разрабатывать свою с учетом собственного опыта, собственной истории, собственного зрителя. И только тогда мы становимся интересны кому-то, кроме себя самих, — необщим выражением своего кинематографического лица. Но индивидуальность необходимо вырабатывать всем вместе. Тут и нужны открытость информации, привычка к обсуждению и обмену опытом. И менторский тон, взятый неко-

торой частью аудитории питчинга, здесь абсолютно неуместен. В кинобизнесе все равны — даже те, чей успех сейчас общепризнан, не составляют исключения. Ведь он легко может оказаться не просто временным, но очень скоротечным.

Была большая надежда на интерес к питчингу со стороны дистрибьюторов. Для этих надежд были некоторые основания: например, Геворг Нерсисян, один из наиболее крупных отечественных прокатчиков (он, например, первым привез в Россию картины Эмира Кустурицы, Педро Альмодовара, Вуди Аллена и других мастеров) был делегирован в состав жюри от Ассоциации кинопрокатчиков (АНКО). Параллельно работал кинорынок, и казалось вполне логичным, что прокатчики соберутся «на огонек», посмотрят, что предлагают продюсеры на стадии идеи, и озвучат наконец свои претензии к «далеким от народа» производителям проваливающихся в прокате фильмов. Конечно, дистрибьюторы были, но широкого представительства не получилось.

Понятно, что значительно проще отказаться прокатывать невыгодное кино, чем поучаствовать в его создании, и, стало быть, принять на себя часть риска и ответственности в случае, если фильм окажется неудачным. Тут снова вступает в силу разговор о жизни в общем кинематографическом ковчеге.

Прокатчики сейчас находятся в наиболее удобной ситуации. Их финансовое состояние никак не зависит от отечественного кино. Регулярные поставки больших объемов импортного продукта, который хорошо продается и покупается, снимают проблему обеспеченности кинотеатров. Отечественные фильмы чаще всего приносят больше проблем, чем денег, — тут бывают сложности и с копиями, и с рекламой, и с росписью по сеансам.

Но это сейчас трудно работать только производителям. Лет через десять трудности станут общими — когда не только сам продукт, но и прокатные театральные сети целиком будут укомплектованы зарубежными специалистами (тем более что у нас фактически отсутствует институт, который готовил бы кадры для кинопроката) и встанет вопрос о выживании национальной индустрии в целом, о замещении ее индустрией более зрелой, квалифицированной и профессиональной. Равнодушие прокатчиков к кинопроизводству представляется чрезвычайно недальновидным. Российские кинотеатры — вернее, их недалекое будущее — неотделимы от российской кинематографии. И рано или поздно должно возникнуть желание работать не по готовым лекалам, сгребая все прокатываемые фильмы под одну гребенку качественного голливудского боевика или мелодрамы, а разделяя, дифференцируя, отыскивая конкретный подход к тем российским картинам, которые в принципе заслуживают проката. Это стремление придет тогда, когда проекты станут важными, когда их будут ждать, возможно, именно оттого, что знакомство с новым проектом будет происходить на самом раннем его этапе[3].

В целом первый продюсерский питчинг оказался плодотворным. Многое стало ясно. Непрозрачность киносообщества была осознана как реальная проблема. Это качество российского кинобизнеса обсуждалось и участниками, и слушателями, и коллегами на протяжении всех оставшихся фестивальных дней. Питчинг продемонстрировал возможности, которые дают открытый, публичный разговор, предъявление себя и своих идей, прямая коммуникация.

Теоретически питчинг был направлен на развитие вертикальных связей, когда большой продюсер, мейджор, должен решиться поддержать скромный проект независимого коллеги. Судя по всему, наш российский вариант способствовал возникновению связей горизонтальных. Независимые продюсеры разглядели друг друга, обнаружили, что у них есть много схожего, осознали близость взглядов и подходов к работе, наличие общего языка и чувства юмора. Скорее всего, такой поворот дела для нашего кино даже лучше, чем

[3] Контракт, заключенный недавно между компанией — создателем фильма «Обитаемый остров» (Art Pictures Studio) и его дистрибьютором («Каропрокат») — первый прецедент именно такого процесса.

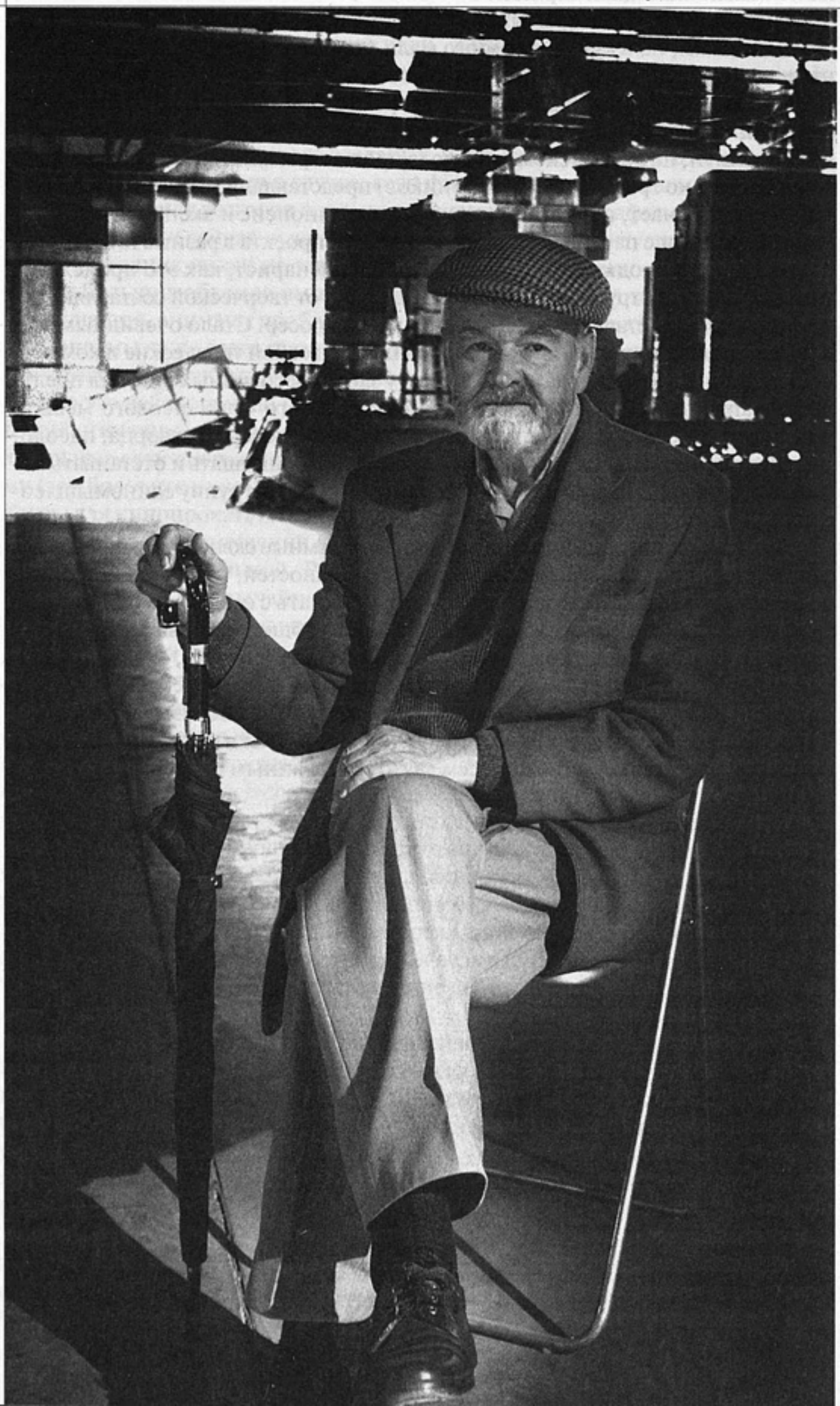
«властная вертикаль». Потому что как раз на горизонтальном уровне не обойтись без умения слушать друг друга, договариваться о компромиссах, да и, в конце концов, именно независимые продюсеры приходят в кино, чтобы рисковать и создавать искусство кино, а не вкладывать деньги, преследуя лишь одну цель — получение прибыли.

Включиться в борьбу за яркую идею, выиграть ее и прославить свое имя — вот главная цель продюсерского существования в кино. Потому что, как говорит один из самых влиятельных российских продюсеров Сергей Сельянов, для успешного бизнéса есть масса других мест и кино среди них — далеко не самый надежный вариант.

Питчинг показал открытый срез того продюсерского кино, о котором мы часто слышим, но в кухню которого мало кто посвящен. Здесь стало понятным, что такое продюсер, в случае если он — автор, партнер режиссера, его финансовый гарант и защита, а не неграмотный бизнесмен из анекдота, стремящийся набить карманы в совершенно неведомой ему области. Впервые, пожалуй, на российском кинополе продюсеры одни (режиссеры сопровождали только троих из семи участников) представляли и защищали проекты. Мало кто знает, например, что на Западе синопсис и экспликацию проекта для встречи с партнерами и представления проекта в разные институции пишет именно продюсер, а не режиссер или сценарист, как это происходит у нас. Общей конструкцией будущего фильма — от творческой составляющей до финансовых деталей — владеет именно продюсер. Стало очевидным, что в России появились люди, готовые ставить перед собой творческие и коммерческие задачи. Довольно широкому кругу заинтересованных лиц был предъявлен западный образ продюсера — не пассивного «финансового мешка» и не советского директора-администратора, а продюсера-сотворца, идеолога проекта, который видит свою роль в том, чтобы защищать и отстаивать киноидею, для воплощения которой он намерен собрать группу единомышленников.

Для изменения общей ситуации нужны системные сдвиги. Чем больше для этого будет использовано (и придумано) возможностей, тем лучше. Но прежде всего, как везде и всегда, каждому надо начинать с себя. Чуть смещать акцент с персонального успеха в сторону некоего общего прорыва. Претензий друг к другу у всех может быть масса — и к тем, кто успешен, владеет газетами, пароходами и телеканалами, вопросов едва ли не больше, чем к тем, кто снимает один качественный фильм в два года, тихо его показывает, тихо собирает хорошую прессу и призы. Но публичный — уважительный — разговор принесет значительную пользу всем заинтересованным сторонам.

П У Б Л И К А Ц И И



Александр
Борисов

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Борисов: «Все нужно строить»

Дело было давно. Так давно, что иногда кажется, что этого не было вовсе. Но это было году, по-моему, в 68-м. Я начинал «Егора Булычова». Тогда мы собирались снимать его с Пашей Лебешевым. Стали думать о художнике. Паша предложил сразу:

— Борисов.

— ?

— Плохо, что не знаешь. Практически, второго такого нет...

Такая вот репутация у Борисова была уже тогда. Среди тех, разумеется, кто понимает.

— Он только что закончил с Зархи «Анну Каренину», — продолжал Паша, — «Чайковского» с Таланкиным... Да погоди, — вдруг вспомнил он, — по-моему, он с Довженко делал «Поэму о море»...

— Ему что, сто лет?

— Да нет, молодой мужик. Мой сосед...

— Как же тогда он мог работать с Довженко?

— Я сам не понимаю... Он вроде чуть старше нас.

Действительно, Саше Борисову было тогда сорок три года.

«Анну Каренину» Зархи в свое время я смотрел в кинотеатре «Россия» без всякого снобистского чувства, с большим интересом. Конечно, совсем не все в картине мне нравилось. Очень жаль, что не Смоктуновский играл Каренина: потом я увидел его действительно гениальную пробу на эту роль, но, увы, врачи тогда запретили ему сниматься. От множества съемок у него, кажется, начинался туберкулез глаз. Гриценко в сравнении со Смоктуновским был, мягко говоря, грубоватым. Совсем по-другому представлял я себе и Вронского, которого играл тогдашний Павел Корчагин — Василий Лановой. Зато абсолютно счастливым был выбор главной героини: и хотя совсем не все, разумеется, безупречно в том, что Татьяна Самойлова в конечном итоге сыграла, само по себе наличие в то время актрисы, как бы даже физиогномически столь схожей с великим толстовским персонажем, было исключительным везением Зархи. И точным попаданием. Но все же более всего в картине меня впечатлила пластика.

Я смотрел отличную широкоформатную копию, и временами просто рот открывал от восторга перед породистостью изображения. Мне нравились и декорации, и интерьеры, и костюмы, и пейзажи, и материальная плотность картинки, и движение камеры. И когда Паша сказал мне, что художник, сочинивший и построивший все это, живет на этой же лестнице, что мне как бы нужно всего лишь спуститься на несколько этажей вниз и поговорить с ним, я первым делом трусливо подумал: а не пошлет ли меня сразу маэстро с моим идейно сомнительным и весьма компромиссным «Булычовым»?

Тем не менее, махнув у Паши для храбрости стопку, я спустился с девятого этажа на пятый и позвонил в дверь. Александр Тимофеевич, как потом уже я хорошо усвоил, — человек от природы крайне осторожный и чрезвычайно опасливый. Все его реакции на те или иные проявления внешнего мира проходят через жесткий и четкий фильтр исключительного здравого смысла, его собственного, борисовского, сильно отличающегося от общераспространенного. Отличия эти в том, что борисовский «здравый смысл» обращен прежде всего на себя самого, на свое личное участие или неучастие в той или иной заморочке, явившейся с любой стороны. Столь опасливо он относится к внешнему миру прежде всего, я думаю, из самых скромных, но и самых серьезных санитарных побуждений. Мало ли какие противные его естеству чушь и хворь могут случайно проникнуть в него, в нем поселиться, все в нем внутри неосторожно переломать, порушить, прорвавшись обыкновенным воздушно-капельным путем или любым другим способом неразборчивого общения с окружающей слишком разнообразной жизнью?

Открыл он мне дверь с крайней осторожностью, долго выслушивал, в чем причина моего появления, потом позвал — нет, не в комнаты еще, конечно, — для начала только в кухню, где мы еще немного поговорили, и, видимо, что-то сто́ящее в моих словах там ему померещилось, — он поставил на газ чайник, что, как теперь уже я понимаю, было знаком преогромного первоначального расположения, чем-то вроде фатального пугачевского тулупчика, неосторожно подаренного герою «Капитанской дочки». Но тогда-то всего этого я еще и не знал, думал, он просто так вот взял и поставил для начала знакомства чайник.

Борисов осторожно стал выспрашивать, чего бы я хотел соорудить в этой работе. Я сказал, что представляю себе декорацию трехэтажной и, чтоб образованность показать, добавил, что хотел бы каждому этажу подобрать свою цветовую доминанту. Для пущей же образованной важности уточнил, что первый этаж мной, мол, ощущается как бы зелено-модильяниевским с красно-золотыми лицами персонажей. Второй этаж — серо-белый, слегка напоминающий больницу и офорты Остроумовой-Лебедевой. А третий, наподобие скворечника, — буро-красный, в гамме и плотности Сутина, с отдельными мощными серо-синими поверхностями.

Александр Тимофеевич слушал меня очень внимательно, образованность немедленно оценил, в связи с чем в дополнение к чаю дал мне бутерброд с котлетой. Возможно даже, именно упоминание трех этих художников настроило его на столь положительное ко мне отношение. Наверное, не часто ему в ту пору приходилось обсуждать с режиссерами колористическую гамму Сутина и степень серебристости блеклых тонов в петербургском цикле Остроумовой. Я почувствовал, что и само мое предложение ему чем-то небезынтересно.

— А оператор? — спросил он.

— Паша Лебешев...

— Он, говорят, способный человек... Способный, — почему-то тут же тоскливо вздохнул он и, долго посмотрев на меня с той же честной опасливостью, задал типично борисовский уточняющий вопрос: — А не грубый?..

— В каком смысле?

— Вы его лучше знаете... Впрочем, и я слышал о нем много хорошего... Но...

Я было подумал, что Борисова интересует грубость Паши в чисто бытовом смысле, ну, например, часто ли он матерится, не дерется ли...

— Нет-нет, я совсем о другом. Художественно не грубый? Те вещи, о которых вы говорили, требуют от оператора тонкости и изящества...

Этим вопросом он поставил меня в тупик. На всякий случай я ответил, что Павлик, как мне представляется, художник тонкий.

— Ладно, — неожиданно для меня согласился на все разом Борисов, — давайте попробуем...

Это было так поразительно! Автор суперсложных сверхпостановочных мосфильмовских «продакшнов», с мировой известностью, после получаса разго-

вора согласился работать со мной, новичком, еще только собирающимся снимать свою первую полнометражную картину, да еще воспринял мои режиссерские пожелания как вполне естественные и нормальные.

С этого момента я стал время от времени, вот уже почти сорок лет, звонить ему, уже как участнику общей работы, и он сразу же, еще тогда, взял тон общения, словно мы знакомы и работаем вместе долгие годы. При всем том он сразу же четко включил свой сложный санитарный фильтр, не подпускающий ни к нам, ни к нашей картине никаких чужеродных мнений и влияний. Когда Пашу сложным маневром вышибли из наших рядов, Александр Тимофеевич недолго поудивлялся нынешним кинематографическим нравам, но таково уж свойство его характера, опять-таки имеющее санитарную направленность, что в любых перипетиях и извивах жизни он усматривает не смену жанров — трагедии на комедию или наоборот, но некую неукоснительную внутреннюю логику, в элементарные традиционные жанры никак не укладывающуюся. Когда я дорассказал ему, естественно, как ужасную коварную драму, то, что учинили со мной и с Пашей наши так называемые товарищи по работе, Борисов так и не настроился окончательно на предложенную мною декадентскую покойницкую тональность.

— Ну, сейчас появились неплохие операторы...

— Рерберг?..

— И Рерберг... Есть еще несколько операторов очень сильных и понимающих.

— Например?

— Можно, допустим, поговорить с Леонидом Ивановичем Калашниковым. Я недавно отработал с ним «Анну Каренину». Если, конечно, он сейчас освободился: он уже второй год снимает с Калатозовым «Красную палатку»...

Я был в растерянности. Мне-то хотелось дебютировать со своими корешами и сверстниками, а жизнь перелопачивала все так, что выходило начинать с супермаститыми профессионалами. С одной стороны, это было, конечно, гарантией, что они помогут и в случае чего защитят, а с другой — не сожрут ли они со своим супермастерством меня и мои пусть скромненькие, но дорогие мне идеи типа сутинских красных рож?

Вдобавок ко всему директором «Булычова» был назначен Лазарь Мильхис, супердиректор-суперкрокодил, только что освобожденный (кто говорил — справедливо, кто — нет) от должности начальника производства всего «Мосфильма». Собиралась группа, которой по рангу было снимать не меньше как «Войну и мир» с «Ватерлоо» в придачу, и эта масштабность участников постановки, конечно, меня сильно смущала...

Мы начали работать. Прежде всего, поехали выбирать натуру. Поездку эту вспоминаю как один из счастливейших моментов жизни. Выехали мы из Москвы в дикую слякоть, в «рафике» нас было пятеро — я, водитель, Борисов, Калашников и заместитель директора, лихой нескучный человек Дима Гризик. Мы долго ехали какими-то рытвенными московскими окраинами по покрытым тонкой коркой льда лужам, наст под колесами тотчас рассыпался в мелкие осколки, селевые потеки грязи оседали на бортах машины. Так уныло пробарражировали километров тридцать-сорок, и вдруг внезапно и бесшумно пошел за окнами белый-белый снег. На наших глазах все вокруг преобразилось... Мы долго ехали среди этой умиротворенной красоты, разговор стал клеиться, тоже весьма приятный, настраивающий на внутреннее понимание друг друга и своего рода внутреннюю умиротворенность. Наконец въехали в Ростов Великий. Поели какой-то ресторанной гадости в сторожевой башне XV века, после чего зашли в музей, делать в нем нам вроде было и нечего, но раз уж такие титаны, как Борисов и Калашников, заинтересовались этим культурным очагом, то и я послушно, не споря, поплелся за ними, заведомо зная, что в музее нам снимать не придется, а драгоценное время мы, может быть, и теряем. К тому же я, вообще-то, примерно знал, где какие объекты нам надо найти — торговые ряды, старые улицы, — мне задача бы-

ла ясна, а им вроде как совсем неясна, больше того, по ходу начавшегося сюжета она как бы все сильнее размывалась.

В музее провели часа четыре, неторопливо продвигаясь по залам. Себя я считал человеком достаточно искушенным в живописи. Дима Гризик, быстренько пробежавшись по залам, отправился по делам устройства в гостинице и перекачки бензина из запасного бака «рафика» в основной, а мы втроем (кажется, в музее, кроме нас, вообще никого не было), не спеша, отсмотрели иконы и с ощущением того, что в запасе у нас вечность, неторопливо перешли к парсунам.

Собственно, парсуны смотрели Борисов с Калашниковым, я в основном смотрел, как смотрят они. Они тихо между собой переговаривались о тоне, цвете, свете, валерах — уже в парсунном зале я понял, что, по сути, живописи всерьез, конечно, не знаю. Во всяком случае, такой уровень разговора по поводу тонких компонентов, складывающих старое русское живописное произведение, был мне совершенно неизвестен и недоступен.

Затем мы перешли в зал, где в витринах стояли большие стеклянные рюмки. Ну, рюмки и рюмки, каких я много видел в ленинградских музеях. Никогда в жизни ни у каких рюмок не останавливался, хотя в институте и считался довольно художественно образованным господином. «Конечно, — говорили все, — он из Ленинграда, там Эрмитаж... Оттуда и подготовка». У рюмок мои спутники задержались еще дольше, чем у икон и парсун. Саша что-то говорил о внематериальном существовании внематериальной формы и о том, как она перетекает в другую, материальную среду, преобразуясь, но и удерживая суть, потом отдельно о ножке рюмки, как чудесно она сделана, и о том, что самое душевное стекло, которое есть в мире, — конечно же, петровское. Они согласно цокали языками, меня ничему не учили, я просто болтался позади и, как присосавшийся к отличнику двоечник, мало чего понимая, пытался прислушиваться, делать выводы. Разговор о рюмках выбил меня напрочь, я вообще перестал что-либо понимать. Рюмка всегда была для меня предметом сугубо утилитарного назначения, вполне привычным и полезным: маленькая — для крепких напитков, большая — для запивки, дальше мои познания в этой области материальной культуры не распространялись...

Простояв минут тридцать-сорок у рюмок, они неторопливо перешли к крашеному разноцветному комодику. Комодик тоже спервоначала не показался мне объектом, достойным столь пристального интереса: я знал, что бывают комодики старые, бывают новые... Все вещи делились для меня на старинные, то есть дореволюционные, менее старинные, послереволюционные и новые — эпохи Хрущева, «на тонких ножках».

— Ты посмотри, как все-таки принципиально отличается кованый ключ от ключа слесарного, — удивлялся Борисов, а Иваныч кивал головой.

Мне такие интеллектуальные разговорчики о ту пору и во сне не снились! Короче, дойдя до конца музея, я понял, что, по сути, опять образовываться, наверное, придется почти с нуля. На Сутине далеко не укатишь. Борисов же с Калашниковым в полном умиротворении сели в «рафик», было уже темно, пора было ехать дальше. Поехали. Как в зачарованном сне, перед нами сменялись старые русские города, выбеленные первым снегом. Я стал открывать для себя вещи, на которые никогда прежде не обратил бы внимания. Сам бы я никогда не увидел, не оценил, не понял, не запомнил набережную в Кимрах, сплошь застроенную деревянными домами, каждый из которых — шедевр уникальной деревянной русской бытовой архитектуры.

— Пожалуй, это единственная оставшаяся в неприкосновенности русская провинциальная набережная середины XIX века, — рассуждал для себя Саша, неторопливо покуривая на ветру сигарету «Ява».

Я тоже приглядывался и впрямь начинал видеть, как красивы, как исключительно красивы, необыкновенно пропорциональны эти небогатые дома с мезонинами, наличниками, рублеными стенами. Мне словно бы сделали промывание глаз или даже операцию по излечению ранней катаракты. Та, первая операция на глазах, была, так сказать, операцией общекультурной, круп-

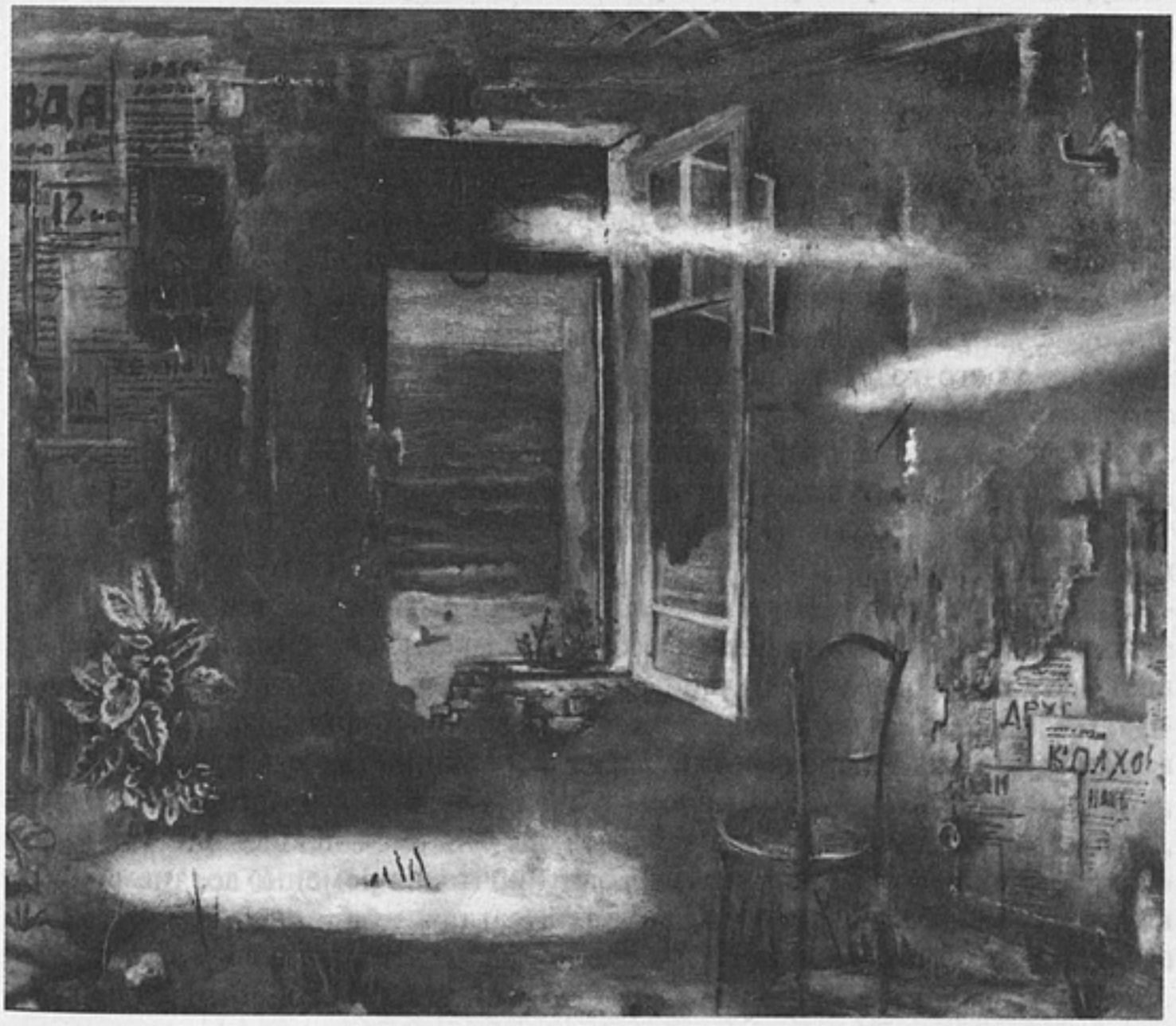
нопомольной, теперь же Саша Борисов ювелирнейшим образом принялся оттачивать мое бытовое тонкое зрение и необходимые для профессии первоначальные познания в материальной культуре, словно надев мне очень специальные, очень борисовские очки на глаза.

Я стал различать детали материàльного устройства белого света и жизни людей на нем. Естественно, я еще не понимал, как соотносятся эти детали со всем глубоким пластом культуры, который за ними высвечивается, но тем не менее вот эта набережная в Кимрах навсегда оставила в памяти впечатление самостоятельного великого художественного произведения.

Дальше мы стали попадать в какие-то удивительно прекрасные музеи, о существовании которых я даже не подозревал. Не знаю, сохранились ли они сейчас, не растасканы ли, не закрыты ли из-за безденежья или вечного российского равнодушия и раздолбайства, но тогда они были разбросаны по всей стране и назывались «краеведческими». Думаю, по совокупности они составляли один из самых великих музеев России.

Устроены они были почти все одинаково, по-своему очень трогательно: почти сразу за входом можно было обнаружить топорно сделанного не совсем трезвым местным таксидермистом мамонта, вроде как тоже спьяну забитого когда-то в округе, затем следовал обломок каменного топора, которым первобытный человек данной административной единицы сразил того самого мамонта, чей мужественный желтоватый скелет выставлен ныне на всеобщее обозрение. Затем следовал раздел, посвященный установлению советской власти в крае: можно было нажать кнопку — и на карте тут же вспыхивали лампочки, отмечающие очаги революционных выступлений, то есть особо разбойных нападений и поджогов местных усадеб и других очагов русской национальной культуры. Далее шли портреты самих поджигателей, разнообразных местных павликов морозовых, и фотографии останков отданных ими чекистам на растерзание павликовых пап, и уже только затем начиналась так называемая мемориальная часть.

В этих самых почти всегда гениальных «мемориальных частях» мне стали открываться предметы, тоже прежде не привлекавшие моего внимания: ну,



Эскиз декорации к фильму «Наследница по прямой», режиссер Сергей Соловьев, художник Александр Борисов

скажем, стоят под окошком секретер и один стул, на секретере какие-то предметы: подсвечник, может, обшитый бисером бронзовый письменный прибор, сверху — английские часы в деревянном футляре... Все предметы настоящие, великолепнейшие, редкой душевности, и, в отличие от больших музеев, где они теснятся, мешают друг другу, тут они существуют как бы по отдельности, проникают внутрь сознания так же отдельно и избирательно. А в целом под тем окошком — выдающийся онегинский мемориал, материализация того, что увидела когда-то Татьяна в усадьбе странного соседа...

Тогда же в этих музейных помещениях я увидел и старые русские портреты, которые почти все либо принадлежали кисти «неизвестного художника», либо изображали неизвестного (неизвестную) в армейском мундире (в кружевной шали). Я тут как бы и обнаружил для себя, что, может быть, самый великий русский художник, ну пусть самый душевно близкий мне русский художник — это «неизвестный художник». Такого живописного своеобразия, такой отдельности человеческих лиц, как на этих портретах, не было даже у самых лучших живописцев России. Пусть те ставили себе более высокие, более сложные и осмысленные задачи и блистательно их разрешали... И в этих музейчиках часто попадались копии, а то даже и прелестные подлинники то Брюллова, то Шишкина... Но завораживали меня по-настоящему отчего-то эти «неизвестные» люди, изображенные «неизвестными» художниками. Я говорю именно об этой части русского портрета, зачастую выполненного крепостными, как об уникальном явлении русского искусства, впервые приоткрывшемся мне в ту поездку.

В достопамятной той поездке случилось и много смешного. Супер-ас мосфильмовского административного корпуса Дима Гризик, незадолго до этого на «Красной палатке» по указаниям Калашникова гонявший туда-сюда по Северному Ледовитому океану атомные ледоколы, а так же не раз переворачивавший айсберги, почему-то вдруг не смог в каком-то из маленьких городов достать нам номер в гостинице (и это зимой, когда никаких командированных там в помине не было!); в итоге нам пришлось заночевать в каком-то таинственном лесном не то притоне, не то пансионате. Дима привел нас в комнату, где стояло штук сорок прикрытых каким-то рваньем панцирных сеток, на которых уже возлежали не то полусонные, не то полупьяные, но весьма внушительные тела водителей-дальнобойщиков.

— Дима, ты в своем уме? — только и вымолвил Калашников.

— Заклинило. Ничего не смог сделать, — покаялся Гризик.

Мы идиотически захохотали и в таком нездорово хохочущем виде повалились на койки в притоне-сорокаместнике. Как наутро выяснилось, Саша Борисов от усталости не увидел отопительную трубу, шедшую вдоль стены. Сам он комплекции вовсе не дальнобойной и во сне не заметил, как под эту трубу нечаянно закатился. Проснулся вкрутую сваренным и полуошпаренным, но и это отчего-то показалось нам только смешным — ничто не могло уже испортить настроение ни ему, ни нам...

Наутро мы продолжили свое путешествие по зачарованной белой стране. Более прекрасного облика России, чем тот, в котором она предстала перед нами на выборе натуры для «Булычова», я никогда не видел.

Мы подъехали к городу Кологриву, но оказалось, что попасть в город можно только по тонкому и неверному льду, минуя полузатонувший причал. Над въездной дырой в причале красовался плакат, повешенный, наверное, аж в 30-е годы: «Привет кологривцам-стахановцам, победителям соревнования!» Машина въехала в ампирную сталинскую дыру причала, через ту же дыру аккуратно сползла на молодой лед... По пути на тот берег разговорились с заикой-смертником, перегонщиком автомобилей с одной стороны Волги на другую. «Каждая ездка, — признавался он, — как п-п-п-последняя...» Он не знал, с кем вместе пойдет ко дну. Гарантий, что непременно дотянем до того берега, героический заика благородно не давал.

А на том берегу стоял в тишине еще один восхитительно прекрасный русский город, тоже весь усыпанный белым снегом. В городе этом, как мы по-

том выяснили, последние годы по каким-то таинственным российским причинам вообще ничего не производилось. Тем не менее все взрослое население по будням было сосредоточено на главной площади, где шла интенсивная торговля. Приезжий тут был редок и дик, как мы, заносило его сюда по неведомым и таинственным надобностям, потому жители продавали собственные изделия исключительно друг другу. Одна половина города вязала искусные кальсоны, другая — носки. И кальсоны, и носки были замечательные, из толстой прочнейшей шерсти — я себе купил и то и другое, сносу не было. Вязальщицы кальсон, придирчиво выбирая, покупали носки, вязальщицы носков — кальсоны, это была единственная замеченная в Кологриве форма товарообмена и единственная сфера деятельности тамошних обитателей. И все же, все же... Более волшебного ощущения зачарованной тишины и странной осмысленности этой бессмысленной торговли, а также все той же неувядаемой красоты первого белого снега ни до, ни после мне не приходилось испытывать.

В этой поездке я прошел первую школу очень внимательного и подробного отношения к одухотворенному материальному миру, окружающему нас. Я и раньше понимал, конечно, сколь значима и в искусстве, и в жизни та самая одухотворенная материальная среда, которую обычно попросту кличут «атмосферой». Но такой степени сложности и значительности ее существования, сосредоточенности оценок, перспектив ее экранного или сценического воссоздания даже не мог себе и вообразить. В Париже, к примеру, не нужно большого ума, чтобы хорошо, выразительно, художественно снимать кино. Больше того, нужно, я думаю, быть большим болваном, чтобы снимать его плохо. Куда ни поставь камеру, куда, почти произвольно, ни ткни взор ее объектива, он всегда упрется в некую сверхнасыщенную, сверхплотную, веками создававшуюся живописную пластическую среду, которая и на экране выглядит и цивилизованно, и красиво. В брежневской же Москве куда б ты аппарат ни поставил, он неминуемо упирался в среду хамскую, гнусную, антихудожественную, от которой разве что не хотелось тут же повеситься. Без даровитого художника в нашем кино, да и в нашей бытовой жизни, ну, никак не обойтись...

Вернувшись из поездки, мы с Борисовым стали городить ту самую изначально заявленную трехэтажную декорацию. В осуществленном виде она оставила далеко позади все мои наивные «крупнопомольные» пожелания «о первом этаже в модильяниевской гамме» и т.п. Это была феноменально выполненная, исключительной художественности и завершенности вещь, некий огромных размеров материальный предмет исключительной художественной ценности. В той декорации было семнадцать комнат и восемь коридоров. К ней было подведено внешнее электричество, проводка из витого толстого электрошнура на роликах обвивала все комнаты, все лампы были подключены к нормальной городской электрической сети, в дом был подведен водопровод, работали все краны и унитазы, горели конфорки газовой плиты — все выглядело истинным чудом поп-арта. В эту декорацию мы всей группой, открыв рты от изумления, однажды зашли и три месяца из нее не вылезали. Основная часть картины была снята здесь.

Декорацию начинали строить от прихожей — прихожая была как бы тем архитектурным стояком, вокруг которого вырастал весь дом. Для начала в прихожую закатили огромную железную вышку. Стоя на ней, рабочие монтировали стены, клеили обои, красили декорацию. Каждый раз, заходя посмотреть, как идет работа, я не мог избавиться от мысли: «Куда ж они вышку потом денут? Вокруг-то все уже застроено! Через эти узенькие проходы как ее вытащишь?» Но тут же останавливала следующая мысль: «Наверное, я все-таки просто неопытный кретин. Делают же профессиональные люди, знающие свое дело. Ну что я буду к ним лезть с дурацкими вопросами?» И вот уже победоносно выросли три этажа декорации, уже расставили в комнатах кое-какую мебель, а вышка по-прежнему торчала в прихожей на том же месте.

— Ты понимаешь, какая хреновина получилась? — вдруг сообщает мне бледный Борисов (впрочем, особо румяным он никогда и не был). — Как же мы вышку-то теперь из декорации вынесем? Мы, идиоты, ведь про нее забыли...

Я внутренне ахнул. И опять мне тут был урок: я понял, что в любой работе важно не только постоянное восхищение партнером, но и сама работа, где любое разумное сомнение ценно — советы, волнения, вопросы, просьбы... Я-то думал, у них есть какой-то адский секрет, как в конце концов каким-то чудесным способом они вытащат вышку, ну, может, поднимут ее наверх к колосникам и где-нибудь там подвесят, а оказалось, о ее существовании просто забыли — а я видел, но молчал...

Как побитые дворняги, мы пошли к Милькису.

— Лазарь! Очень неприятная бяка случилась. Декорацию-то мы построили, а вышку забыли... Ее, наверное, пилить придется и частями...

— Вы что, ополоумели? Знаете, сколько вышка стоит? Она больше всей вашей декорации стоит!

— Лазарь! Ну что делать? Забыли!..

И Милькис с какими-то подпольными левыми рабочими по ночам тайно пилил автогеном эту вышку на куски и куда-то тайно еще не остывшие эти куски тут же оттаскивал. Нас же строго-настрого предупредил:

— Запомните, никто никогда никакой вышки не видел и ничего о ней не слышал и не знает. Не было ее!..

Настало и следующее событие, можно сказать, чрезвычайной важности. Саша сказал:

— Теперь нужно декорацию по-человечески обставить. Пойдем в мебельный цех и в реквизит...

И мы впервые отправились вместе в эти шалые мосфильмовские цеха: как я увидел, в те времена они еще располагали такими фондами, которые могли сравниться с лучшими отечественными музеями. Я просто поразился фантастическому, немыслимому обилию уникальных предметов материальной культуры, собранных там. Поразительная живопись, музей подарков Сталину, когда-то переданный рассерженным Хрущевым целиком во владение «Мосфильма», кабинет Гитлера, привезенный из Германии, кабинет Сталина, привезенный после его смерти из Кремля...

Тщательность, с которой обставлялись все семнадцать булычовских комнат и восемь коридоров, была поистине феноменальной. Борисов не оставлял без внимания даже содержимое ящиков столов. Если бы Ульянов захотел открыть ящик стола, он бы увидел в нем те предметы, которые могли бы лежать у Булычова.

Последовательность, в которой обставлялись комнаты, шла от верхнего этажа к нижним. Мы как бы подпирали сзади и торопили Борисова: время уже было переходить к съемкам в коридоре, а он еще только завозил для него мебель. Как-то, уходя со съемки, я застал его одного, усталого, обалдевшего, в нижнем этаже среди полуобставленной голубой залы. Вокруг валялись какие-то разрозненные вещи...

— Саня, что случилось?.. Ты чего тут один, в темноте?..

— Не могу больше. Это не декорация, это — прорва!..

Действительно, в декорацию мы занесли чуть ли не весь реквизиторский склад. Но и эффект получился сильный. Это было уже не жизнеподобие, а сама как бы новая реальность — воссозданная, другая, параллельная основной, а быть может, в каких-то вещах и основная, параллельная той хаотичной и перенасыщенной случайным и лишним. Безусловная пластическая реальность мира, умноженная на фантазию и волеизъявление неординарного художника.

На Сашином примере я впервые пережил еще одну странность кинематографа. Декорация строится, ну, скажем, три месяца — разламывают ее за два дня. Сколько же, представил я себе, Саша всего в жизни построил — усадеб, домов, особняков, улиц, площадей, квартир, с тем чтобы сохранить на какое-

то время лишь хрупкую, оптическую тень своих любимейших строений? Разумно ли, стоит ли этот, по выражению Леши Германа, «призрачный пучок света» из будки киномеханика, это некое расположение крупиц серебра на кусочке целлулоида таких страстей, таких трудов?.. Когда ломали декорацию «Булычова», мне было так больно, будто ломали мой дом. Выносили вещи, разоряли квартиру, разбирали, растаскивали стены — выгоняли, выселяли меня из созданного мной, мной обжитого мира. Борисова это словно совершенно не угнетало...

— Ну что там, ломать закончили? — спрашивал он с абсолютным и по сей день таинственным для меня равнодушием.

Итог, тот результат, ради которого все это строилось, был уже качественно зафиксирован на пленке — судьба построенного отныне его больше не волновала.

— Саша, как же у тебя хватает физических сил, — спросил я у Борисова (а он, как было сказано, человек совсем не атлетического сложения), — поднять и своротить такую махину со всеми плинтусами, дверями, форточками, выключателями?

— Разве это махина? Это так... Архитектурно замкнутая комплексная декорация, действительно, довольно трудоемкая, еще важно, конечно, было, чтобы она не завалилась, а в остальном, ну, что ты!.. Вот когда Александр Петрович Довженко взял меня из института на «Поэму о море», там было по-настоящему сложно...

— Сложнее, чем здесь?

— Там нужно было затопить триста гектаров человеческого жилья... Два села, церковь, луга, лесные угодья...

— Что?! Как затопить?

— Натурально. Водой. И мы все это затопили...

— То есть как?

— Честь по чести. Рассчитали плотину, построили дамбу...

— Дамбу?..

— Довольно-таки большую дамбу. Образовалась запруда. Мы ее рассчи-

Эскиз к фильму «Гараж», режиссер Эльдар Рязанов, художник Александр Борисов

тали с инженерами-гидростроителями, часть рек необходимо было повернуть вспять...

— Саша, ты что говоришь?..

— Я объясняю тебе, что такое сложная постановочная декорация. Экскаваторы рыли котлован, туда сбрасывали воду, возвели плотину...

— Ты что? Всерьез?

— Как же не всерьез? Я сам из всех этих хат вывозил ненужные по кадру, брошенные выселенными людьми вещи — оставлял только нужные. Мы плавали на лодке между этих сел. Вот там, действительно, была непростая задача. Да и гидростроители в каких-то расчетах ошиблись. Я каждый вечер ходил по плотине, курил, смотрел. Вижу, вода что-то ненормально быстро прибывает. Думаю: «А если она сейчас плотину прорвет, вот история будет!» Мы к тому времени еще и недостроили, и недоотселили. Там внизу живые люди. Вызвал гидростроителей. Они за голову схватились: «Елки-палки! Просчитались! Ошибочку дали! Если через три дня вы не начнете снимать, точно прорвет, и вода все это к черту затопит!» Удачно еще получилось, что я курю — потому прогуливался, заметил... А все, что было потом, — это уже полегче, попроще! Ну, что после этого две серии «Чайковского»! Петербург, Париж — это все в основном без меня строили!..

Я понял, что, действительно, пришел уже на развалины имперского кинематографа, и у тех титанов, которые его создавали, было совершенно другое ощущение, что такое государственное, советское кино, другие требования, другой масштаб!..

— Саша, а с точки зрения твоего личного художественного интереса, как это было? — спрашивал я Борисова про «Поэму о море».

— Ну что ты, это было совсем неинтересно. Я очень любил самого Довженко, он на меня действовал совершенно магнетически. Тем более взял он меня на картину мальчишкой из ВГИКа: на пятом курсе института я стал главным художником супергигантской картины, за которой присматривал лично Сталин. Я был влюблен в Александра Петровича, но такая глобальность задач подавляла, а интереса собственно для искусства почти совсем не оставляла. Чем глобальнее задача постановочная, тем меньше места остается для художественного...

Действительно, дальше — всю жизнь — он мне показывал, что художественность возникает от скрупулезности понимания и проработки предмета в его мельчайших извивах и подробностях, в тонкости взаимоотношений художника и изображаемого им — из этого же проистекала и несомненная художественность тех шедевров, которые я открыл для себя в провинциальных музеях России.

Борисов своими руками спроектировал и выстроил огромное количество истинных шедевров русского бытового зодчества, уникального интерьера и исторического дизайна, которые сегодня, увы, уже нигде, кроме как в кино, нельзя увидеть. Так жаль, что их нет! Они порушены... И тем не менее они были, многие из них я сам видел, сам красил доски, расставлял в них мебель, развешивал картины, в их стенах ходил, спал, ел, думал, писал, дружил, любил, ненавидел, злобился, прощал, снимал...

Теперь иногда, когда езжу на Николину Гору к кому-нибудь в гости, всегда делаю небольшой крюк, чтобы поглядеть на пустой холм в Успенском, где когда-то стояла почтовая станция смотрителя Вырина. Полностью был построен дом, службы, двор... Теперь ничего там нет, стоит продуваемый ветром одинокий, пустой, сирый холм.

Для «Станционного смотрителя», картины по своим постановочным габаритам самой что ни на есть скромной, Саша создал несколько изумительных шедевров, отмеченных его маниакальной, скрупулезнейшей художественной точностью. Обсуждая будущую картину, мы просмотрели множество русских живописных «обманок» — то, что в нынешние времена называется «живописным гиперреализмом». Мы хотели, чтобы и у нас в картине все было так же бесконечно подробно, чтобы было в ней огромное количество — ты-

сячи, тысячи, тысячи — вещей, вещиц, предметов, чтобы они взаимодействовали, противоречили одна другой, смыкались, сплетались между собой, переливались одна в другую. Павильон — «изба станционного смотрителя» — мы строили уже после натурных съемок. Как-то я монтировал на студии допоздна и почти ночью, уходя, увидел, что в огромном Первом павильоне, по непонятной причине отданном для нашей крошечной декорации, все еще горит свет. Зашел и увидел Сашу с Геной Шумским, тогда студентом режиссерского факультета, исполнителем роли Белкина и одновременно практикантом на нашей картине. Они вдвоем от руки прописывали доски декорации, превращая каждую в отдельное живописное произведение. Любой натюрморт, любая мелочь в картине — все это неслучайный результат огромного любовного художественного труда. Только в результате этого и возникла в картине та самая одухотворенная материальная среда, «неравнодушная природа», как определял ее некогда Эйзенштейн. Это она так восхищает в Париже: где ни поставишь камеру — все хорошо. Как эта среда возникала? Поколения, тысячи и тысячи художников строили этот город, обживали, украшали его. Точно так же и здесь: колоссальный художественный опыт, накопление вложенного труда на каждый метр павильонного пространства и создают тот сверхплотный одухотворенный материальный мир, который так великолепно делает Борисов.

Никогда в жизни не забуду декорации «номера Минского» в Демутовом трактире нашего «Станционного смотрителя». Мало того что он был отлично придуман, сконструирован, прелестен и сложен по архитектурному замыслу, удобен для мизансценирования, красив живописно... Саша еще и всю огромную белую двухстворчатую дверь номера разрисовал мельчайшими пушкинскими рисунками. Ведь Пушкин не раз еще в свои веселые холостые дни останавливался у Демута, так что само по себе это уже было точно и сильно придумано: словно бы Пушкин сам оставил нам вещественный знак своего здесь пребывания. Но помимо того, что хорошо придумано, это еще и безукоризненно выполнено: сама по себе створка двери была превосходным произведением станкового живописного искусства. Одной этой створки двери хватило бы, чтобы признать в ее авторе превосходного мастера.

Когда снимали эту декорацию, внезапно заболел и слег в больницу Лёня Калашников. Павильон не мог простаивать — в те времена на «Мосфильме» шел непрерывный имперский производственный конвейер: одна картина сменяла другую, отснятую декорацию незамедлительно рушили.

Наш директор на «Станционном», административный гений покойный Виктор Исаакович Цируль, вызвал меня.

— Старик, мы не можем стоять. Простоя из-за оператора нам не позволят. Бери другого.

— Как другого? Сложнейший объект!

— Говорю, бери другого...

И я упросил снять этот объект Володю Чухнова, прямо дома с кровати его поднял.

Человек Володя был прелестнейший, очень хороший оператор — мы снимали с ним чеховское «Предложение», но опыта и мастерства Калашникова у него не было, да еще его сбил с толку Лебешев: случайно перед нашей съемкой они встретились в мосфильмовском коридоре.

— Куда идешь? — добродушно поинтересовался Паша.

— К Соловьеву. У него Калашников заболел.

— Только смотри не пересвети, — мефистофельски предупредил Паша. — Они на «Кодаке» снимают, это страшная пленка. Я вчера снимал, при одной шестидесятиваттной лампочке — в светах жуткие передеры!

Володя пришел в павильон. Огляделся.

— Так! Ну-ка, зажгите-ка свечи...

Зажгли свечи.

— Что-то очень светло. А там, на потолке, что горит? Дежурный свет? Ну-ка отключите...

С переляху, горя молодым бесшабашным энтузиазмом, Володя огромный павильонный объект снял при свете свечей. А ведь павильон-то был сделан с бесконечным количеством мелочей! «Всесильный Бог любви! Всесильный Бог деталей!» — вполне уместно по этому случаю вспомнить из Бориса Леонидовича Пастернака. Мы преспокойно уехали в Ленинград, не дожидаясь материала, павильон же по тогдашним правилам немедленно сломали. Через три дня я позвонил в Москву Борисову.

— Саша, материал видел?

— Видел.

— И что?

И тут тишайший, в жизни мухи не обидевший Саша сказал:

— Этого я не допущу...

— Чего?

— Там только язычки пламени, светлый кусок под левым глазом у Михалкова, а все остальное — черный бархат. Словно не было никакой декорации. Этого я не допущу!..

Ясно было, что произошла чудовищная катастрофа, павильон уже сломан, вся кропотливейшая рукодельная работа Борисова порушена, выброшена, снесена...

Я остановил съемки в Ленинграде, немедленно полетел в Москву. Билетов не было, как-то удалось уговорить летчиков взять меня; взлетать и приземляться пришлось в туалете, верхом на унитазе — другого свободного си-

Эскиз декорации к фильму «Анна Каренина», режиссер Сергей Соловьев, художник Александр Борисов

дячего места на борту просто не было. Ужасно тяжело снимался «Станционный смотритель»! Маленькая вроде картинка, а так мучительно почему-то на ней все давалось! Все рушилось, летело к черту, шло наперекосяк!

Посмотрел вместе с Сашей гробовой этот материал. Катастрофа. Черный бархат с дырками.

— Я тоже этого не допущу.

Вся смета на картину была сто пятьдесят шесть тысяч рублей. Мы пошли к Цирулю. Счастье, что директором был он. Во-первых, директор он был, действительно, гениальный (одно «Неотправленное письмо» чего стоило!), а во-вторых, они с Борисовым работали вместе и на «Чайковском», и на «Анне Карениной».

— Витя! — запричитали мы. — Мы не можем погубить парня, сказать, что Чухнов снял брак: он ни в чем не виноват, у него даже времени на пробу пленки не было. И оставить материал в таком виде тоже невозможно. Без этого объекта картина не существует.

— От меня вы чего хотите?

— Умоляем! Придумай что-нибудь! Павильон нужно еще раз построить...

Витя посмотрел на своего старого приятеля Борисова, как на умалишенного.

— А ты-то откуда возьмешь силы еще раз все это сделать?

— Это мое дело...

Удивленно пожав плечами, а удивлялся Витя крайне редко, он еще раз каким-то чудом, обманув всех, провернул заказ на эту же декорацию, нахимичив, оформив, что якобы строят декорацию совсем другую, и уже не для «Станционного смотрителя», а для «Укрощения огня» (Цируль параллельно вел и эту огромнейшую продукцию, только благодаря этому у нас по деньгам сошлись концы с концами). А Саша опять от начала до конца свинтил заново Демутов трактир и еще раз оклеил его и обставил, и стащил необходимый реквизит, и вновь тщательнейшим образом разрисовал все двери пушкинскими рисунками. Все было сделано по второму разу, как под кальку и даже еще совершеннее и лучше.

Лёня вышел из больницы, все тончайше переснял, все вошло в картину, все на экране видно.

— Теперь другое дело! Теперь ломайте, сколько хотите!

С самого начала совместной работы мы никогда особо не концентрировались на предварительном эскизе декорации. В ту пору очень модно было сделать красивый эскиз, отлачить его, окантовать, повесить в режиссерском кабинете, пить под ним кофе. Все ходили друг к другу, восхищались: «О, какой у тебя эскиз!» Мне тоже, конечно, охота было побаловаться чем-то таким, но, увы, никогда не получалось. Все наши с Сашей эскизы были сугубо рабочего свойства, делались на каких-то обрывках, огрызках, чуть ли не на спичечных коробках, карандашом — не эскизы, а всегда черновые рабочие почеркушки. И делались они исключительно для того, чтобы уяснить реальные объемы, реальные масштабы предстоящей задачи. При этом у Саши есть выдающиеся эскизы, он превосходный станковист, но совершенные эскизы эти почти всегда, за редкими исключениями последних лет, пишет задним числом, когда уже раскуроченная декорация стала фактом прошедшего. Потому-то, мне кажется, они так чувственны и пронзительны, эти его ностальгические эскизы: они — уже воспоминание об утраченном гармоничном и ласковом мире и оттого уже в начальной посылке своей выражают великую тему любого искусства — тему навечно утраченного рая. Рай же этот он всегда сам, своими руками и строил, и создавал, и недолгое время был в нем счастливым жильцом...

Приступая к «Ста дням после детства», мы приехали посмотреть «настоящий пионерский лагерь» — между серых асфальтовых дорог стояли скучные бетонные коробки, среди которых бродили такие же скучные пожилые пионеры. Саша сказал сразу:

— Давай попробуем ковырять с другого конца. Ты же пишешь, что лагерь располагался в старой русской усадьбе. Давай смотреть усадьбы. Найдем усадьбу, а пионеров к ней уж как-нибудь прилепим...

И мы отправились в поездку по усадьбам. В отличие от той булычовской романтической поездки, эта была одной из самых горьких. Хотя поначалу мы и на этот раз точно так же беспечно сели в «рафик», взяли академический справочник-указатель «Люби свой край родной» и поехали по указанным в нем русским усадьбам. Страшная была поездка. Мы увидели, во что превратилась великая усадебная Россия! А ведь Россия была некогда почти полностью усадебной страной, и Москва до 1812 года вся сплошь состояла из затейливейшего собрания множества небольших церквей и разнообразных усадеб. Потому она и считалась самым русским городом. Собственно, городская планировка появилась в Москве как нерусская, в общем-то, заемная — не то у Петербурга, не то у Запада, только после трагического военного пожара...

До какой же степени развала, распада, оказалось, можно довести собственную великую страну, собственную уникальную культуру! Не было ни одной усадьбы, как бы даже вдохновенно не опохабленной, не изнасилованной скопищами разнообразных отечественных дегенератов. Усадьбы были разграблены, брошены, необитаемы, окна выбиты, во всех углах по-хамски нагажено, экскременты превратились в окаменелости, все стены разукрашены новейшим российским говном, мерзкой похабщиной на «великом и могучем» и любой другой, на любой выбор, немыслимой гадостью писаний и рисунков, многие вообще сожжены, и пожарища развалены. Наверное, такой вот вид имели города, отданные неким мерзавцам-победителям на разграбление. Поездка по усадьбам оставила ощущение истерзанной России — порублены сады, обгажены, спущены великолепные пруды, превратившиеся в зловонную вязкую жижу...

Было лето, вокруг цвела благоуханная, гениальная наша природа, от одной усадьбы мы ехали к другой, от одного человеческого могильника к другому. Я просто заболел от этого зрелища. Очень скоро мы с очевидностью поняли: того, что ищем, не найдем никогда.

Саша сказал:

— Все нужно строить... Всё. От начала и до конца. Будем строить. И ворота в поле...

— Ну усадебных ворот-то, Саша, разбитых навалом...

— Они не так разбиты... Они разбиты свински, омерзительно. Пусть будут ворота в поле, какие у тебя написаны. Ничего, построим. Танцверанды тоже, конечно, есть, но и в них какая-то гадость... И танцверанду построим. Купальню...

— Зачем?

— Чтобы было так, как в сценарии. Там все правильно написано. Ты сам перечитай. Все объекты нужно ставить так, как в России ставили храмы: сначала найти идеальный пейзаж, а потом аккуратно вставлять в него то, что необходимо по сценарию. Иначе никак не получится. Все до такой степени испохаблено, что справиться с этим уже нельзя. Будем искать пейзажи — это все, что нам осталось...

Мы поехали искать натуру снова, с этой вот, можно сказать, вечной стороны. И тут уже не переставали восторгаться. Господи, вот эта рощица ив — да это же чистый Дерен! Там — венециановское поле. Вот сезанновская коса желто-красного песка в темно-синей реке. И крымовские почти черные деревья, отягощенные спелой листвой. В картине про пионерский лагерь начинала возникать некая главная, но как бы параллельная вполне бытовому рассказу вторая реальность, которая и есть, наверное, искусство. Казалось бы, таких лагерей, разместившихся в старых усадьбах, повсюду хватало. Зачем эта мучительно складывающаяся новая реальность, зачем нелегкий ни для кого, ни для нас, ни для зрителя, переброс в некий параллельный мир? Бери и снимай реальность первую, готовую, обыкновенную, натуральную, как бы подлинную. Ничего подобного! Свинская, хамская натура насильника и рас-

тлителя, резвившегося в этих украденных усадьбах, даже если они были потом отданы под пионерские лагеря, все равно о себе бы кричала... И тут уж ни про что другое, как про эту сатанинскую натуру, снимать нельзя. Но это уже иное, это публицистика, даже слабый привкус которой изначально калечит и убивает любое искусство.

В итоге Борисов своими руками построил все — весь комплекс необходимых для картины объектов среди идеальных пейзажей русского лета. Для купальни нашелся кусок реки — с ивами на берегу, с крохотным песчаным пляжем-отмелью километрах в сорока от Калуги. Расстояние немалое, лучше бы поближе к городу, где группа обосновалась. Но мы, как некогда наши пращуры, ни за чем, для красоты только, строили там, где Саша находил тот самый идеальный пейзаж. И длинной кавалькадой автомобилей, автобусов, набитых разморенными детьми, ездили за этой нерентабельной идиллией каждый день сорок километров туда и обратно.

А когда до этого было еще довольно далеко, помню дивную подготовительную картинку — Саша сидит в траве на берегу речки в кружевной прохладной тени прибрежной ивы, кепка набок, пиджак, ботинки, тщательно курит «Яву», в портфеле у него бутерброд с плавленым сырком, яйца вкрутую, в крошево изрисованные блокноты и множество исчерченной миллиметровки. Продрогший декоратор, с синими губами, с раннего утра сидя напротив него в речке, то, булькая, уходит под воду, каждый раз кажется, навсегда, то, выныривая, преданно ищет маэстро глазами и, получив одобрительный кивок головой в кепке, опять булькает и исчезает, вколачивая колышки на дне в те места, где потом будут вбиты сваи для купальни, будет уложен сверху настил. В декорации купальни и танцплощадки не было ни одной новой свежеоструганной доски с мосфильмовской лесопилки — Борисов ездил по брошенным деревням, искал «ничьи избы», развалленные сараюхи, их разбирали. Седые, выветренные долгой жизнью доски использовали как строительный материал. Даже гвозди Борисов старался брать из тех же древних, отслуживших свое построек...

Борисов, как кажется, — человек вообще не поддающийся влияниям. Он с большим уважением и пониманием относится к работам коллег — ровесников и товарищей, — восхищается вещами Абдусаламова, внимательно смотрит Ромадина, Двигубского, Бойма, но никогда в жизни никому не пытается подражать, ни, тем более, копировать, всегда хранит полную художественную независимость, опять-таки основанную только на эстетической санитарии собственного «я». Чужим влияниям он не поддается вовсе не потому, что старательно их избегает. Он просто очень четко разделяет необходимое и естественное для себя и чужое, пусть превосходное, но ему как бы ненужное. От работы на нескольких моих картинах он отказался под очень вроде бы смешными предлогами. Когда возник проект фильма с японцами, Саша сразу сказал:

— Русскую часть я тебе сделаю, а для Японии давай найдем кого-нибудь другого...

Дело было в 1974 году, никого никуда даже за Садовое кольцо не выпускали, а тут сказка — Япония, да еще и можно было заработать какую-то валюту, сильно и надолго поддержать штаны...

А он, с сожалением чихнув на поддержание штанов, построил для фильма замечательную дачу в Лисьем Носу под Ленинградом, взял остов какой-то развалюхи, а все остальное пристроил к ее убогим стенам. Место было исключительное, дача так красиво смотрелась среди финского пейзажа. Но вытащить Борисова в Японию оказалось делом, действительно, совершенно невозможным.

— Ну почему? — чуть не кричал на него я. — Тебе что, неинтересно?

— Почему? Интересно. Но не поеду. Перебьюсь. Не хочу.

В те времена кандидатура каждого утверждалась в невозможно каких инстанциях и верхах, загранпоездка почиталась невесть откуда свалившимся счастьем, и наградой, и высшим признанием производственных заслуг. За-

местителем директора студии был тогда Николай Александрович Иванов, человек суровый, из военных — все ходили к нему жаловаться, что их не берут в Японию.

— Не берут и правильно делают, — резал в ответ Иванов. — Незачем! На родине дел невпроворот!

В этой же череде обиженных пришел к нему и Борисов.

— Я в Японию не поеду. Я уже говорил Соловьеву...

— Как это не поедете? Поедете как миленький!..

Бедный Коля даже не мог уразуметь, о чем речь, орал на тихого Борисова так, будто тот клянчил поездку в Японию, пока до его начальнического сознания наконец не дошло, что дело странным образом обстоит совсем наоборот.

— Почему, Саша? — удивился, поняв, Николай Александрович.

Почему Саша тогда не поехал? Думаю, потому что — чужое. Хорошее, красивое, изумляющее, поражающее — но чужое. Чужого он ничего в себя не берет, до себя не допускает.

— Понимаешь, — сказал он мне потом, — если бы у тебя это было бы в Венеции или еще где-нибудь в Италии, либо в Лондоне, я бы, конечно, поехал. А в Японии — нет. Не мое. Поздно, наверное. И не нужно.

Точно так же он не поехал в Америку. Причина та же. «Не хочу. Неинтересно». Поразительно точное санитарное деление на то, что его художественный организм принимает и усваивает, и на то, что не принимает, ни в коем случае не усваивает, даже отторгает. При всем при этом он преисполнен глубочайшего уважения к японской культуре, живописи, с удовольствием может полистать альбом Хокусая, с интересом относится к Хопперу... Красиво — да, изысканно, но не его... По этому дикому для других критерию чужая ему и Америка. И бесконечно родные Флоренция, Венеция, Рим, Париж. Про Россию не говорю. Странность? Не думаю. Я его чрезвычайно уважаю именно за эту

Режиссер Сергей Соловьев, художник Александр Борисов и оператор Юрий Клименко на съемках фильма «Анна Каренина»

изначальную сформированность интересов, четкую отделенность того, что в них входит, от того, что в них не входит. «Просто так» у него ничего не бывает. Допусти он хоть раз неразборчивость, отставь хоть на время свой защитный кордон, эта антисанитарная стихия всеядности, действительно, могла бы в него проникнуть, развалить изнутри, разрушить...

В своей среде Борисов пользуется огромным уважением. Когда я работал с Левенталем над «Дядей Ваней», Борисов должен был зайти по каким-то делам к нам в Малый театр, что-то я ему должен был подписать, что ли.

— Сейчас должен прийти Борисов, — вдруг вспомнил я в разгар монтировочной репетиции. И сразу почувствовал, как встрепенулся Левенталь.

— Шура придет?

— А ты его откуда знаешь?

— Здрасьте! Шура меня научил рисовать...

Не знаю уж, как и при каких обстоятельствах Саша мог учить рисовать академика живописи Левенталя, они почти ровесники, но редчайшую у маэстро бесконечную почтительность отношения ощутил немедленно.

Мы уже сделали с Сашей с десяток картин, собираемся работать вместе и дальше: существуют, например, поразительные эскизы к театральной постановке «Идиота» Достоевского, которого я некогда собирался ставить на Таганке. Отличительное свойство Борисова-сценографа: он совершенно не хочет выглядеть своим среди театральных коллег. Его совершенно устраивает положение кинематографического моветона в сегодняшнем театре, некоего чудака с мороза, затесавшегося по случаю и ненадолго в незнакомую теплую компанию. Во времена, когда все варят на сцене какие-то конструкции из стали и чугуна, осваивая конструктивистские зады Мейерхольда 20-х годов, рассуждают о биомеханике как об особой театральной богеме, Саша проявляет обычную свою независимую самостоятельность. Его работы на общем фоне кажутся старомодно оперными, при том что оперность эта причудливо соединена еще и с поп-артовскими элементами жесткого натурализма. После «Чайки», которую вместе с ним мы лет пятнадцать назад сделали на Таганке, уже можно говорить о некоем вполне самостоятельном художественном явлении, именуемом «сценографический мир Александра Борисова». Не говорю уже о сделанном до того в кино.

Недавно Саша помог мне в архитектурном дизайне дома, который я затеял построить на Истре в Снегирях. Мы подошли к этому делу точно так же, как подошли бы к строительству очередной декорации. Только сейчас — для жизни. Я примерно набросал, что бы мне хотелось, потом Саша взял мои каракули, аккуратно, разумно и практично их перелопатил, прорисовал. Он, как бы сам ничего не сочиняя, просто добавил какие-то детали, архитектурную породу, благодаря которой постройка стала вся «по мне». При всей своей доподлинной, с добыванием песка, бетона и голицынского кирпича, строительной реальности, благодаря прикосновению Сашиной руки она обрела несколько надреальный, не совсем даже бытовой характер. Это самое дорогое для меня во всем, что Саша делает.

В последнее время многие наши сценарные профессионалы, слегка повредившись в уме на кинематографическом совершенстве Голливуда, голливудской техники, голливудских методов работы, перестали записывать свои сценарии так, как писали их раньше: небольшие повести или рассказы на хорошем русском языке. Сценарий был частью русской литературы, пусть и излагался, по преимуществу, довольно специфической глагольной прозой, но все же прозой, в которой точно были прописаны диалог, действие, атмосфера, душевная жизнь автора и героев. Вместе с веяниями рыночной экономики возобладало и холуйское убеждение, что свои сценарии мы должны записывать по-голливудски: производственный свод сцен и сценок, где каждый объект предваряет денежная надпись типа: «Натура. Подъезд тети Софы. Вечер. 26 метров». Далее следует информация, кто стоит в подъезде тети Софы, а следом за ней — диалог:

«Б о р я. Что-то здесь холодновато.

Тетя Софа *(сверху)*. Не хами!..

Стук входной двери».

Работая в Париже над новой версией сценария про Тургенева, я тоже подумал: что я расписываю какие-то ненужные красоты? «Облака легкой тенью пробегали по ее лицу...» Надо жестче, что ли, яснее. Взял и маханул весь сценарий косноязычной крутой производственной прозой. Любой голливудский продюсер, взглянув на страницу, сразу увидел бы: лудил профи.

К этому моменту Саша уже закончил в полном объеме все эскизы по новой нашей «Анне Карениной» — листов сто декораций и сложных декоративных деталей. Когда он во второй раз взялся делать «Анну Каренину» со мной, то дал себе зарок ни в коем случае не повторять ничего из прежнего, сделанного тридцать лет назад. Когда мы ездили в поисках натуры и я иногда предлагал: «Поедем туда-то», он отвечал: «Не надо. Мы там уже были. С Зархи». Он так и не взял буквально ничего из сделанного или придуманного для той давней хорошей картины — все делал, как бы прочитав Толстого наново.

А пока утрясались (годами) разные организационные вопросы по «Анне Карениной», в основном финансовые, возникла идея: как бы продолжая оставаться в той же эпохе, снять тургеневский фильм под названием «Метафизика любви». Сочинил, дал читать Саше, с тем чтобы он начал думать, как из этого что-нибудь сделать.

— История красивая, трогательная, простая, живая, человечная, только как-то очень по-дурацки записанная...

— То есть почему по-дурацки?

— По-дурацки. Ощущение, что за тобой записывал пьяный сантехник...

— Саня, сейчас во всем мире так пишут. Называется «технологический сценарий».

— Ну и пусть себе на здоровье пишут! Тебе-то какое до них дело?.. Ты пиши так, как писал всегда. Важно, чтобы тебя понял не только какой-то раздолбай — иностранный продюсер, важно, чтобы тебя понял я, вообще, люди, для которых это и написано...

Я внял разумному человеческому суждению и переписал сценарий человеческими словами — так, как просил Саша. Правда, успел сделать это только наполовину. И в опубликованном когда-то на страницах «Искусства кино» варианте одна половина написана так, как я писал всегда, другая — сурово и производственно сухо, будто писал это один американец, который, как известно, думал, что «заводит патефон»...

Как-то, еще в первоначальные времена нашего знакомства, я, заинтересовавшись, откуда в принципе берутся такие люди, стал приставать с расспросами, и Александр Тимофеевич проговорился о том, что сам он из Краснодона.

— Из того самого? Где молодогвардейцы?

— Я всю оккупацию в Краснодоне прожил.

— Как?!

— Да. Мой старший брат в этой самой «Молодой гвардии» и погиб, мама до сих пор ездит на его могилу. Очень и я его до сих пор жалею...

— А немцев ты помнишь?

— Как же! Очень хорошо помню. Мне было уже тринадцать лет, я ходил в художественную школу. Естественно, ходил босой. Помню, теплая-теплая мягкая пыль, идешь в этой ласковой пыли с папкой под мышкой — на душе так хорошо!

— Как это — на душе хорошо? А немцы?

— Что-то такое тогда мне стало настоящее открываться, и вот, помню, бесшумно идешь босой по теплой пыли...

— А немцы-то что?!

— Видишь ли, ничего дурного я о них сказать не могу.

— Как?!

— Очень были даже обходительные, интересные немцы. У нас на улице стояла танковая бригада. «Тигров». Большая танковая бригада. А вся улица бы-

ла сплошь из мазанок, и у каждой — свой душистый палисад, полный цветов и яблонь, и почти в каждый палисад был загнан танк. Они там стояли — в цветах, в мальвах, в подсолнухах, — ожидая, вероятно, военных действий, но за забор не выезжали, по улице можно было спокойно проехать, пройти. Я почему-то очень хорошо помню вечера: такое умиротворение было в воздухе... Такой странный покой...

— Как умиротворение?!

— Да, да, умиротворение. Солнце садится, цветы рядом с танками одуряюще пахнут, броня за день нагрелась, и от нагретой брони у цветов немыслимый запах. И вот вечером на эту нашу улочку с хатками, мазанками, танками выходят немецкие офицеры прогуляться...

— Как прогуляться? В мундирах?

— Да бог с тобой! Они выходили в халатах, кто в клетчатом, у кого — в цветах, и почти все добропорядочно так курили длинные трубки. И вот, помню, садится солнце, я иду из художественной школы, где только что рисовал прекрасные цветы в глиняном горшке, иду по мягкой-мягкой дороге, за мной облачками клубятся столбики поднятой ступнями и не осевшей еще пыли, я иду к своей хате, где-то играет патефон, красивая музыка, а слева и справа гуляют спокойные, степенные, вежливые немцы, говорят друг дружке: «Гутен таг», отвечают: «Гутен абент», трубочки попыхивают, улыбаются мне: «Гутен абент, киндер», я понимаю, что это значит: «Добрый вечер, мальчик», и отвечаю им: «Гутен абент, герр официр...»

— Саш, что, у тебя об этом времени никаких других воспоминаний нет?

— Других нет. Я до сих пор не очень хорошо понимаю, чего мой брат так в этих немцев вцепился. Но что было — то было. Я тебе рассказываю, что было. Потом началось, конечно, — бои, свалка. Боев я не помню, все это время мы с мамой отсидели в погребе, и, когда вышли, уже никаких немцев, никаких «гутен абентов» — стоят наши танки, заборы все повалены, палисадники и цветы перемолоты всмятку. Конечно, приятно, что наши пришли. Но, знаешь, ощущение, будто какая-то романтическая картинка повисела в воздухе и стерлась...

Как я уже говорил, дело было давно. После всего того, что я вспомнил, мы сделали с Сашей еще десяток картин. Наверное, тоже десяток сделал он и с Эльдаром Александровичем Рязановым. Ведя художественную мастерскую во ВГИКе, он выпустил, наверное, около сотни кинематографических художников. Александр Тимофеевич — действительный член Академии художеств России, народный художник России, профессор ВГИКа, орденоносец и всякое другое... Он, сколько я его помню и сколько мне о нем рассказывали, всегда в работе. И сегодня. Собираемся и мы работать с ним над новой картиной, я знаю, есть у него и другие планы. А что касается званий и наград, все перечисленное мной, конечно, хорошо. Но самое главное и единственное его звание в жизни — другое. Он просто художник. Таким родился, этим жив и сегодня.

Где приобрести журнал «Искусство кино»?

В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

мнотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Торговый дом книги
«Москва», Тверская ул., 8
тел. 229 64 83

В Санкт-Петербурге:

Санкт-Петербургский
Дом книги,
Невскийи проспект, 62
тел. (812) 449 28 76

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Ч Т Е Н И Е

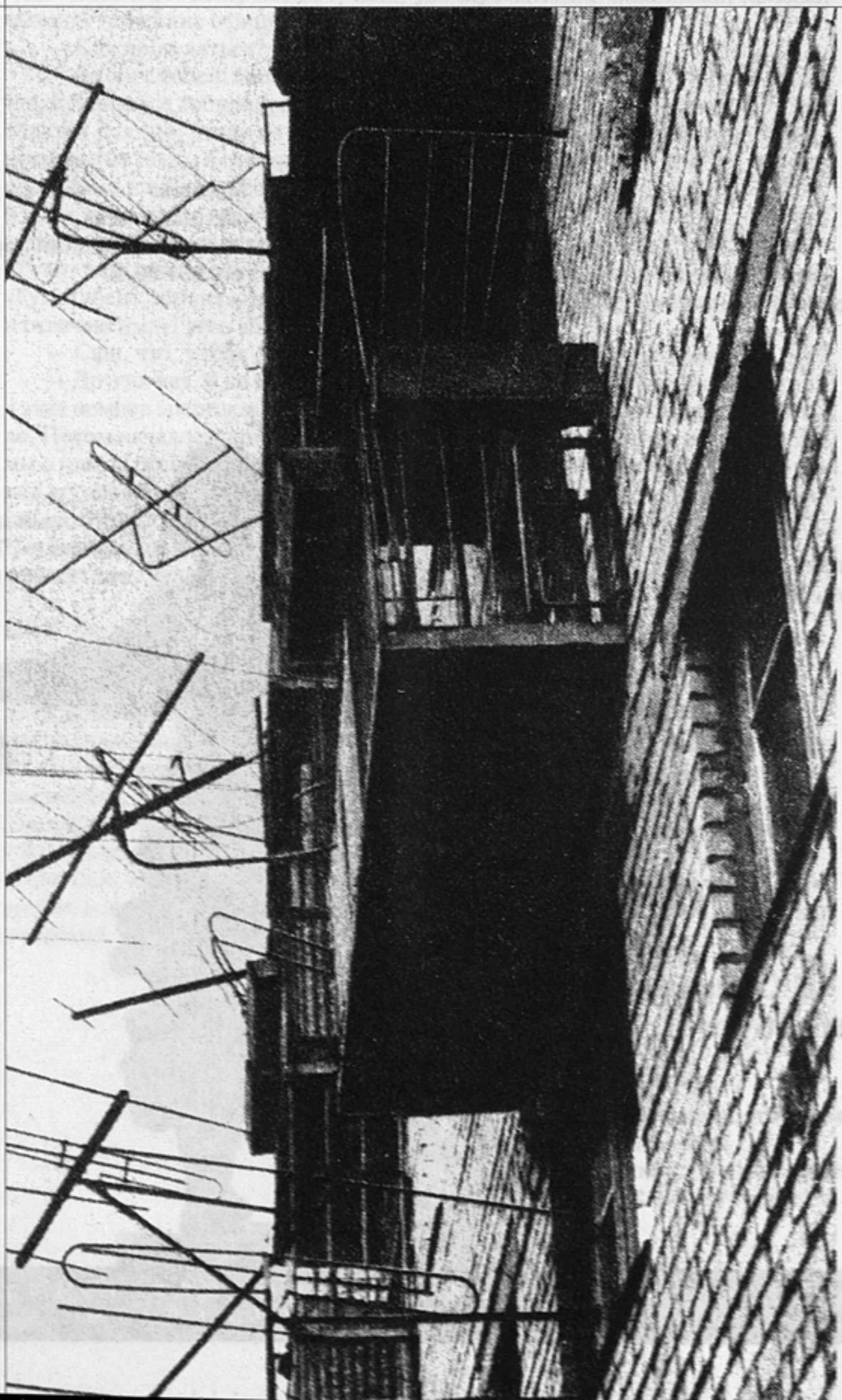


Фото
Е.Епанчинцева

ДЕНИС ЧЕРВЯКОВ

Все со всеми

СЦЕНАРИЙ

Часть первая

1

Кафе в провинциальном городе. Людмила в ударе. Она пьяней всех и веселей всех. Это не нравится Игорю, ее мужу. Он демонстративно не участвует в разговоре и смотрит по сторонам, на музыкантов и официанток. По другую сторону стола сидит еще одна семейная пара, вечные друзья: Володя и Светлана. Всем немного за сорок.

Л ю д м и л а. Я им сегодня предложила игру — кто кем хотел бы родиться в прошлой жизни. Из исторических персонажей, разумеется. Надеялась открыть в ком-нибудь что-нибудь совсем неожиданное. Что по молодости они еще стараются прятать. Володь, вот ты чью жизнь хотел бы прожить?

В о л о д я. Я на свою согласен. С поправками.

С в е т л а н а. А поправка — это я?

В о л о д я. Нет.

Л ю д м и л а. Ну, во-первых, ты еще не исторический персонаж...

С в е т л а н а. Это уж точно.

Л ю д м и л а. Игорь?.. Игорь?!. (*Игорь делает вид, что не слышит.*) Ладно... Свет, ты как?

С в е т л а н а. Мужчиной.

В о л о д я. Историческим?

С в е т л а н а. Любым. Мужиком, мужиком, мужиком...

И г о р ь. Вов, я бы обиделся.

В о л о д я. Зачем? Чужая-то потемки, а родная — втройне.

Л ю д м и л а. Все с вами ясно. Внимание, горжусь: мой студент по фамилии Иванов изъявил желание родиться Иисусом Христом... Двоечник, шпана, последняя парта...

С в е т л а н а. Людка, а у тебя в классе вообще симпатичные студентики есть?

Л ю д м и л а. Да они у меня все... красавцы.

С в е т л а н а. Меня б туда. Завучем.

В о л о д я. И что?

С в е т л а н а. И ничего!

Володя, человек по природе неконфликтный, пожал плечами и еще колбаски съел, водки налил...

И г о р ь (*Людмиле с вызовом*). Ну а ты-то сама?

Денис Червяков (род. в 1972 году) — сценарист, режиссер. Окончил Кемеровский институт культуры (1995), ВГИК, (1998, кафедра кинодраматургии, мастерская Н.Рязанцевой). Работает в кино и на телевидении. Как режиссер поставил несколько короткометражных фильмов и телесериал «Команда». В «Искусстве кино» публикуется впервые.

Л ю д м и л а. Я хотела бы много жизней прожить... Ну, для начала, например, куртизанкой.

И г о р ь. Проституткой, что ли?

С в е т л а н а. И ты это сказала студентам?

Л ю д м и л а. Ну, а если и да?

И г о р ь. Дура. Водку трескаешь, блин, как будто тебе не дают. Как будто в последний раз.

В о л о д я. Не портите настроение. Все уже опять куда-то катится к черту. Давайте действительно трескать водку.

И г о р ь (*не выдержав*). Давайте! За сбычу мечт!

Встал и пошел к выходу. Но вернулся и, не глядя ни на кого, захватил сигареты.

С в е т а (*Людмиле*). Ну и зачем?

Л ю д м и л а. Когда мне хорошо, ему всегда плохо. Что ж тут поделать?.. Володь, пойдем потанцуем?

В о л о д я. Не хочу, Люд. Вы тут играетесь в какие-то ваши игры, а я тоже, знаешь, не робот.

Людмила все равно идет поближе к колонкам и начинает покачиваться под медленную мелодию.

С в е т л а н а. Иди с ней. Сейчас мужики еще полезут. Вечер удастся.

В о л о д я. А ты?

С в е т л а н а. Что?

В о л о д я. Зачем ты ему под столом ноги гладила?

С в е т л а н а. Вот только с ума не сходи, ладно?

В о л о д я. Ладно... Ладно.

Володя уходит к Людмиле. Кланяется, подхватывает ее за талию. Через плечо Людмилы глядит на Светлану. Света смотрится в миниатюрное зеркальце, затем вставляет в рот сигарету и идет к выходу из кафе.

2

Светлана выходит на улицу. У входа в кафе курит Игорь и любуется огнями города.

И г о р ь. Что она делает?

С в е т л а н а. Танцует.

И г о р ь. Тьфу.

С в е т л а н а. Держишь ее на строгаче. Что удивляться. А она невинна и чиста в отличие от тебя. Я ее понимаю.

И г о р ь. Что, тоже проституткой хочешь быть?

С в е т л а н а. Я все думаю, почему нас судьба не свела наоборот. Меня с тобой, Людку с Вовкой. Они бы друг другу подошли.

Игорь смотрит на Светлану, улыбается, прижимает ее к себе и целует в губы. Светлана отвечает на поцелуй, но неожиданно отталкивает Игоря. Игорь в первый момент думает, что кто-нибудь вышел, кто-то застал их...

С в е т л а н а. Что, ей, значит, нельзя, а мне можно?! А я такая и есть, грязь, да?!

Показывает ему фигу и идет в кафе. Игорь прикуривает новую сигарету.

3

В кафе музыка закончилась. Людмила поцеловала Володю в губы, крепко обхватив его за шею обеими руками. Володя слегка ошалел. Людмила вернулась за столик. Володя последовал за ней. Сел.

Л ю д м и л а. Это ничего не значит, Володь.

В о л о д я. Я понимаю...

Л ю д м и л а. Поверь. Я просто в задницу...

В о л о д я. Хочешь, поговорим?

Л ю д м и л а. Нормально всё... Светка идет.

К столику подходит Светлана. Напряженная.

С в е т л а н а (*Володе*). Всё. Пошли домой.

Л ю д м и л а. Где Игорь?

С в е т л а н а. Курит.

Светлана уходит.

В о л о д я (*Людмиле*). Ладно, извини.

Л ю д м и л а. Ты извини. Спасибо за танец и за то, что ты есть.

В о л о д я. Да брось ты, Сизова. Я ничтожество и подкаблучник.

Володя кивнул и, пятясь, вышел. Через некоторое время в зал спустился Игорь. Сел напротив. Оказалось, что сел на какую-то коробку с духами или что-то в этом роде.

И г о р ь. Подарок забыла. Чего они сорвались?

Л ю д м и л а. Из всех нас Володька самый лучший. Ты заметил? (*Взяла забытый подарок. Открыла коробку, флакон, понюхала.*) Гадость.

И г о р ь. Сама же купила... Какая разница? Надо отдать.

Л ю д м и л а. Позаботься об этом.

И г о р ь. А ты молчи, поняла? Не выводи меня. Хватит, навеселилась.

Игорь налил себе. Мимо их столика прошел паренек лет шестнадцати.

И в а н о в. Здравствуйте, Людмила Сергеевна.

Л ю д м и л а. Иванов?.. Здравствуй.

И в а н о в. Пиво пьем. (*Кивает на самый дальний столик в углу, за которым сидят еще двое парней. Они кивают Людмиле.*) Вы не против?

Иванов спокойно смотрит на Людмилу. Может быть, даже с какой-то усмешкой. Или ей кажется. Но становится неловко. Иванов уходит.

И г о р ь (*жуя и радуясь*). Иисус? Ну, нормально, нормально, да... Похож...

4

Ночь. Парковая аллея. Фонарь. Скамейка. Людмила сидит, держит голову руками. Игорь стоит рядом, курит, кипит.

И г о р ь. Я такого позора в жизни не испытывал. У тебя что, проблемы? Что ты молчишь? Может, мне тебя так и называть теперь: здравствуй, блядь моя любимая, проститутка, а где носки мои, а?.. Шлюшка, эй, шлюшка!

Л ю д м и л а. Игорь, перестань.

И г о р ь. А что ты морщишься? Не нравится? Куртизанка, блядь. А при всех это можно говорить, да? А я кто, сутенер твой или у меня уже рога повыше этой березы? Тварь. Ты меня убила просто сегодня. Я не знал, куда мне провалиться.

Л ю д м и л а. Я пошутила.

И г о р ь. Ага, только всем понравилось.

Игорь встал, пошел, оставил Людмилу одну.

Л ю д м и л а. Ну извини меня, пожалуйста. Я ничего не хотела плохого.

Но Игорь уже скрылся за поворотом. Через некоторое время вернулся, окликнул.

И г о р ь. Ну и что ты там села? Хочешь подождать, пока какой-нибудь мудак тебя здесь изнасилует? А-а, тебе ж этого теперь хочется. Ну жди-жди.

Л ю д м и л а. Игорь!

Игорь не выдохся, но понял, что переборщил немного. Закурил. Смотрел, как Людмила медленно встала. Развела руки в стороны. Улыбнулась.

Л ю д м и л а. Не могу идти!

И г о р ь. Ага, я тебя понесу еще сейчас.

Игорь сплюнул, подошел, взял ее за шиворот пальто и, насколько было возможно, быстро повел. А Людмила болтала головой и смеялась.

Л ю д м и л а. Ну что ты делаешь?.. Что ты делаешь?

И г о р ь. Я тебе еще дома устрою, пьянь словоохотливая.

5

Утро. Людмила идет по коридору техникума. Злая. У двери в кабинет истории топчется группа парней лет по шестнадцать. Подходит Людмила. Открывает

дверь в класс, входит, за ней входят студенты. Кабинет представляет из себя что-то типа мини-музея. Вдоль стен на полках керамическая посуда, старые самовары, прялки, ступы, национальные костюмы, плакаты с фотографиями далеких предков... Людмила садится за учительский стол.

Л ю д м и л а. Лекции сегодня не будет. Открываем учебник и занимаемся самообразованием. Страницы тридцать семь тире сорок три. Можете приступать... Что, Гомельский?

Г о м е л ь с к и й. Людмила Сергеевна, хотите в аптеку сбегаю?

Л ю д м и л а. Следующий час проведем зачет по благополучно изученной вами теме. Обещаю быть беспощадной... Что еще, Гомельский?

Г о м е л ь с к и й. Людмила Сергеевна, мы никому не расскажем, что вас видели.

Л ю д м и л а. А я вас... Вот поэтому, Гомельский, лекции я на неопределенный срок прекращаю. Слишком жирно: вы по ночам пиво будете трескать, спать потом на занятиях, а я вам сказки рассказывать. Сами, сами теперь.

Распахивается дверь, и в класс вваливается Иванов с седлом в руках. Это, естественно, вызывает оживление. Седло расшитое, украшенное, тяжелое, явно музейный экспонат.

Л ю д м и л а. Что ж вы, Иванов, сразу не на коне в класс въехали?

И в а н о в. Это седло Чингисхана, Людмила Сергеевна. Куда ставить?

Л ю д м и л а. Да что вы говорите? И откуда оно у вас?

И в а н о в. У бабки в сарае валялось. Всю ночь чистил..

Л ю д м и л а. А вы уверены, что это седло именно Чингисхана?

И в а н о в. Бабка сказала.

Л ю д м и л а. А бабушка лично была с ним знакома?

И в а н о в. Но вот только не надо меня на понт брать, Людмила Сергеевна. Вам седло надо или нет?

Л ю д м и л а. Ладно, потом продолжим, поставь и садись. Твой друг и соратник Гомельский расскажет, что надо делать.

6

После звонка она поймала Иванова в коридоре и отвела в сторону.

Л ю д м и л а. Ты что, Иванов, уверен, я в музее ни разу не была?

И в а н о в. Да ерундовый этот музей. Ваш лучше. По справедливости седло ваше.

Л ю д м и л а. Ты сейчас же вернешь его обратно... Как ты вообще умудрился его стащить? В окно влез?

И в а н о в. Вам-то зачем?..

Л ю д м и л а. Я не собираюсь ничего выяснять. У тебя есть почти час до следующей пары. Понял?.. Ты ведь и меня подставляешь, идиот.

И в а н о в. Непедагогично студентов идиотами называть, Людмила Сергеевна.

Л ю д м и л а. Сейчас к директору отправишься. Взял седло и галопом в музей! Погоди, пойдем, я тебе какой-нибудь мешок найду, не потащишь же ты его через весь город.

7

Край обрыва. Над обрывом появляется Иванов с большой коробкой из-под телевизора. Ставит коробку на землю. Из коробки вынимает седло, бросает вниз. Седло Чингисхана катится по крутому кустистому склону...

8

Кабинет истории. Людмила собирается домой. Постучав, входит Иванов.

Л ю д м и л а. Отнес?

И в а н о в. Закопал в надежном месте и записку в музей подкинул. А то вы тоже: иди, верни. Как будто так просто. Я верну, а меня свинтят.

Л ю д м и л а. Где ты его закопал? В грязь какую-нибудь?

И в а н о в. Не, я аккуратно. Да не беспокойтесь, Людмила Сергеевна, по моим подсчетам, они его уже забрали.

Л ю д м и л а. Ладно, иди. Не дай бог еще что-нибудь подобное. И давай договоримся: про седло никому ни слова.

И в а н о в. Так видели все.

Л ю д м и л а. Так вот больше и никому!.. Хотя бы. Я вообще не понимаю, почему я так легко к этому отношусь. Подведешь ты меня, я чувствую. Что ты молчишь? Подведешь?..

Иванов смотрит в сторону. Мысли его были о другом.

Л ю д м и л а. На что ты смотришь?

Иванов повернулся.

И в а н о в. На вас, Людмила Сергеевна... Можно спросить?.. Людмила Сергеевна, не сочтите за наглость, но вы бы не хотели со мной переспать?

Л ю д м и л а. Не поняла.

И в а н о в. Я говорю: вам бы не хотелось заняться со мной любовью? Это все противные выражения, но которое мне больше всех нравится, боюсь вам вряд ли покатит.

Л ю д м и л а. Ты что, Иванов, мою реакцию проверяешь?

И в а н о в. Не злитесь. Просто мы поколение, наверное, такое. Чего сразу не сказать, что думаешь? Вот вы умная женщина. Великолепная. С одной стороны, вы все объяснить можете. А формация старая, совковая. Гневаться заставляет. Но вы не беспокойтесь, я вас перевоспитаю. Вот вы, например, уже готовы меня прогнать, а внутри все равно засядет. Будете думать. А я вам буду напоминать. Потому что вы мне нравитесь. Я вас добиваться буду... Я понимаю, может быть, я сейчас не очень правильное время выбрал. Хотите, мы завтра или когда захотите вернемся к этому разговору?

Л ю д м и л а. К какому разговору, Иванов? Ты инопланетянин? Ты с кем разговариваешь?

И в а н о в. Не надо так, Людмила Сергеевна, вы же умнее.

Стоит, улыбается. Людмила подскочила, схватила сумку, пальто и, задевая о края столов, полетела к выходу. Встала у двери. Обернулась.

Л ю д м и л а. Ну? Пошел! Мне кабинет надо закрывать.

9

Идут по дороге вдоль частных домов. Людмила торопится. Иванов в нескольких шагах позади.

И в а н о в. Я предполагал в принципе что-то в этом роде... Слышите, Людмила Сергеевна?!

Л ю д м и л а (*себе*). Предполагал он, сволочь.

И в а н о в. Ладно, забудем пока. Давайте я вас просто провожу... Могу идти не рядом, чтоб вы в себя пришли. Просто если вы пойдете теперь одна в таком взволнованном и незащищенном состоянии, это будет на моей совести.

Людмила быстро подходит к воротам ближайшего из домов.

Л ю д м и л а. Сейчас постучу в эти ворота, и на тебя собаку спустят.

Иванов не уходит. Людмила стучит в ворота. Как назло долго никто не подходит. Иванов не уходит, стоит, где стоял. Наконец слышится голос: «Кто там?»

Л ю д м и л а. Пап, это я!

Пока скрипит засов, Людмила успевает бросить короткий взгляд на Иванова. Тот стоит на прежнем месте. В воротах открывается дверь, и Людмила проскальзывает внутрь. Дверь захлопывается.

10

Людмила с отцом вошли на веранду.

Л ю д м и л а. Пап, ты что такой? Заболел?

О т е ц. Заболел... Что приперлась-то?

Л ю д м и л а. Соскучилась. Нельзя?

О т е ц. Звонить надо.

Входят в дом и сталкиваются с незнакомой Людмиле пожилой женщиной.

О т е ц. Анна Евгеньевна, уже?

А н н а Е в г е н ь е в н а. Пойду. Завтра с утра схожу в аптеку, а Леша вечером занесет и поддувало посмотрит.

О т е ц. Провожу хоть до ворот.

Людмила вошла в дом, пока отец провожал гостью. Постояла у порога комнаты матери. Перевела дух. Присела в кухне. Вошел отец.

О т е ц. Беженцы. У Черухиных в бане живут. Мать с сыном... Чего растрепанная такая?

Л ю д м и л а. Я?.. Устала. Приготовить тебе что-нибудь? У меня времени есть немного.

О т е ц. Спохватилась. Приготовили уже.

11

Сели за стол. Людмила разливала суп и мельком рассматривала, что за суп у чужой хозяйки. Самый простой — пенсионерский, жидкий. Морковка кружками плавает.

О т е ц. Заявы, главное дело, у нее, сразу кто да кто? Я с твоей матерью честно жил, никогда не изменял. Это она меня не отпускала...

Л ю д м и л а. Пап, не начинай.

О т е ц. А ты не можешь к отцу зайти, суп сварить.

Л ю д м и л а. Пап, у меня тридцать две пары в неделю!

О т е ц. Ладно, сядь. Я с тобой посоветоваться хочу.

Людмила села. Совет дело серьезное. А у отца втройне.

О т е ц. Я кое-что решил. У вас с Игорем жилплощадь, слава богу, есть. Работаете оба. Дочь в Москве. Учится, молодец. Все у вас нормально. Поэтому я решил дом оставить Анне Евгеньевне с сыном. У них ничего нет, а люди они хорошие. И помогают мне.

Л ю д м и л а. Пап, ты что говоришь? Так они потому и ходят к тебе, что у тебя дом за душой.

О т е ц. А ты злая, я так и знал.

Л ю д м и л а. Злая?.. Мы двадцать лет втроем в одной комнате. Ольга месяц всего как уехала. Да и... Черт, ты что, пап, серьезно? А если мы с Игорем развестись соберемся. Если мы жить друг с другом больше не сможем? И куда мне прикажешь, на улицу или к Черухиным в баню?

О т е ц. Как это разводиться? Ты не вздумай даже. Я с твоей матерью честно прожил. Похоронил ее. И ты живи.

И хлопнул по столу.

Л ю д м и л а. Ну а это зачем?

О т е ц. Чтоб понимала.

Л ю д м и л а. Ладно, пап, я поняла.

Помолчали.

О т е ц. Хочу попросить Анну Евгеньевну ко мне переехать. Потому что у тебя времени никогда нет, а я болею все время, а там — не дай бог, а тебя не дозовешься. Ясно?

Л ю д м и л а. Да.

Людмила задумалась, пока отец молча ел.

12

Людмила вышла на улицу. Иванов стоял неподалеку. Курил. Людмила быстро пошла по тротуару. Иванов последовал за ней. Так продолжалось некоторое время. Затем Людмила остановилась и дождалась, пока Иванов подойдет. Он не издевался. Не было никаких ухмылочек. Он смотрел спокойно и серьезно. Людмила заговорила резко поставленным учительским тоном.

Л ю д м и л а. Знаешь, мне даже не это все интересно. Допустим, ты не издеваешься над старой клячей, не поспорил с одногруппниками и вон в той ма-

шине нет твоего дружка Гомельского с видеокамерой. Но мне ведь ничего не стоит вывести тебя на чистую воду.

И в а н о в. Выводите.

Л ю д м и л а. Как ты себе это представляешь?..

И в а н о в. Вы о чем, Людмила Сергеевна?

Л ю д м и л а. Я тебя спрашиваю, Иванов: как ты себе это представляешь?!

И в а н о в. А зачем?

Людмила ждала ответа. Иванов пожал плечами.

И в а н о в. Ладно.

Он бросил рюкзак на землю. Развел руки в стороны, как перед штангой на станке, и стал резво взад-вперед двигать тазом.

И в а н о в. Я-я!!! Дас ист фантастишь!!!

Людмила повернулась и пошла к остановке.

И в а н о в. Я вас перевоспитаю, Людмила Сергеевна! Не беспокойтесь!

Л ю д м и л а (*себе*). Мразь малолетняя.

13

Старый коридор старого НИИ. Идет пожилая уборщица с ведром и шваброй. Пройдя мимо одной из комнат, останавливается. Возвращается, толкает ногой дверь. Долго смотрит внутрь комнаты.

14

Парадный вход НИИ. Из дверей быстро выходят Игорь и Светлана.

С в е т л а н а. Господи, какой ты дурак.

И г о р ь. Да ничего она не видела толком. Успокойся.

С в е т л а н а. Она уборщица, понимаешь? С ней даже нельзя договориться. Она просто будет болтать.

И г о р ь. Ну и хрен с ней. Кто еще не знает, узнает. Какая разница?

С в е т л а н а. Да неужели?!

Светлана остановилась. Игорь обнял ее.

С в е т л а н а. Стыдно тебе бывает хоть иногда?!

Они сели на скамейку. Помолчали.

С в е т л а н а. Тебе все равно, сплю я с Вовкой или нет? Ты об этом думаешь когда-нибудь?.. Я тебя ревную к каким-то абстрактным бабам, но никогда к жене. А ты с ней живешь ведь. Все равно когда-нибудь говоришь ей приятные слова. Искренне. Спишь с ней. Иногда на вас накатывает страсть. Врешь ей, опять же. Хотя врать не умеешь.

И г о р ь. Ну да, с таким стажем...

С в е т л а н а. Да не в этом дело. И мне почему-то гораздо противнее от этого всего, чем от самого главного, что ты с ней спишь и целуешь ее. Почему так?

И г о р ь. Я ничего не понял.

С в е т л а н а. Ну а сам-то ты как думаешь о себе, о Людке, о Вовке?

И г о р ь. Это тебя уборщица так торкнула?

С в е т л а н а. Зачем это, а?.. Чтоб было?..

15

Потом они ехали в автобусе. Сидели рядом. Оба дремали. Доехали. Игорь открыл глаза, толкнул в плечо Светлану. Она проснулась. Вышли из автобуса.

И г о р ь. Там у меня в столе духи твои.

С в е т л а н а. Забрала уже, чувствительный мой.

Светлана пошла в сторону ближайших домов.

И г о р ь. Свет, до завтра?

Светлана, не оборачиваясь, махнула рукой. Игорь направился к светофору. Перешел дорогу.

16

Светлана вошла в квартиру. В комнате горели свечи. Это было видно отсюда, из прихожей. Не разуваясь, Светлана заглянула в комнату. Володя, увидев жену, поднялся с дивана. Свежая голубая рубашка.

С в е т л а н а. Что это?

В о л о д я. Курица, торт, шампанское, цветы.

С в е т л а н а. Да я вижу... (*Вздохнула.*) Ох, господи... Ладно, сейчас помою руки.

17

Потом сидели за столом. Светлана ела. Володя сидел перед пустой тарелкой и смотрел на жену.

В о л о д я. Я хотел тебя встретить. Потом вспомнил, что ты не любишь сюрпризов.

Светлана положила вилку.

С в е т л а н а. Володь, объясни, а. Я ни черта не понимаю.

Володя подлил Светлане шампанского.

В о л о д я. Конечно... Я как-то вернулся из Германии. Примерно полгода назад. Прилетел не утром, как должен был, а вечером накануне. Билетов других не было. Открыл дверь, а в коридоре стоят его туфли... Ровненько так.

Света глотнула из фужера. Закурила.

С в е т л а н а. Игоря?

В о л о д я. Ага.

С в е т л а н а. И где ты был до утра?

В о л о д я. Какая разница?

С в е т л а н а. Зачем?

В о л о д я. Ладно. Знаю я эту твою манеру. Я теперь тебе задаю вопросы. Вернее, один-единственный вопрос. Ответь, пожалуйста.

С в е т л а н а. Дурак ты, дурак, Вовка. Он пришел, потому что с Людкой поссорился. Он вообще-то к тебе шел повиниться. Оказывается, не знал, что ты уехал. Это уж тебе лучше знать, почему. Он плакался, я слушала. Он напился и ушел домой. Что еще рассказать? Не мог спросить, если уж зайти побоялся?

В о л о д я. Я не побоялся. Я не знал, что мне придется делать, если что.

С в е т л а н а. Ну понятно. Почему потом-то не сказал?

В о л о д я. Думал, что все примерно было, как ты рассказала.

С в е т л а н а. И что?

В о л о д я. Вчера.

С в е т л а н а. О-о...

В о л о д я. Не причитай, пожалуйста!.. Подожди... Я расскажу... Я хотел следить. Поймать. Не знаю... Потом понимал, что это мерзко. Я наблюдал за тобой, слушал, как ты говоришь по телефону, какая ты приходишь. Но это ерунда. Надо было быть объективным. А как? Пытался заставить себя вообще об этом не думать. И вида еще не показать. Спросить тоже хотел. Не спросил. Все равно грызло: работают вместе, видятся каждый день. Опять хотел следить. Уже пошел и, слава богу, вовремя спохватился. Пока вчера не увидел вас вместе...

С в е т л а н а. Ну говори, говори.

Володя опустил глаза.

В о л о д я. Вы обнаглели, Светка. Понимаешь? Вы потеряли самоконтроль.

С в е т л а н а. Ну это я поняла. Я вот этого так и не поняла. (*Кивает на стол, берет в руку бутылку шампанского, подливает себе.*)

В о л о д я. Не так все пошло. Не так.

Володя вышел из комнаты. Светлана еще посидела. Затем вышла. Володя сидел в кухне.

Володя. Извини. Думал, буду уговаривать тебя ко мне вернуться. Не вышло.

Светлана. Что не вышло?

Володя. Я тебе рассказывал, как я в школе врал, что у меня многососковость... Патологическая нужда на себя наговаривать. Подсознательная ущербность...

Светлана. Романтик ты мой лысеющий.

Она обняла его голову.

Володя. Понимаешь, я же не прокурор, я твой муж, мне улики не нужны.

Светлана. Ну извини, если дала тебе повод.

Володя. Врешь ты все... Давай целоваться.

Светлана. Давай. Не пропадать же зря такому шикарному ужину.

18

Игорь с Людмилой ужинали. Игорь параллельно смотрел телевизор. Людмила смотрела на мужа. В упор. Провоцировала. Не дождалась, бросила вилку в тарелку, вышла из кухни. Игорь посидел еще, телевизор его мало интересовал. Закурил. Надо было идти спать. Игорь выключил телевизор. Из комнаты не доносилось ни звука. Игорь пошел туда. В комнате Людмила сидела на диване. В руках у нее был пиджак Игоря.

Людмила. Привет. (*Понюхала воротник и улыбнулась.*) Ну теперь-то ты мне что-нибудь скажешь?

Игорь. Про что?

Людмила. Опять будешь молчать? Наказывать меня? Странно! Я болтала какие-то глупости пьяные, а от тебя разит ее духами. Кто победил, а, молчун?

Игорь. Дура.

Вышел из комнаты. Вернулся в кухню, снова включил телевизор. Пришла Людмила.

Людмила. Ну а дальше что?

Игорь. Вот и живи теперь с этим своим пониманием, как хочешь... Чего ты глазками хлопаешь? Совесть надо еще иметь. Подскочила, помчалась. В голову пришло, пойду понюхаю, тихонько в карманах пошарю. Опа, есть! Духами бабскими воняет. Попался. А ты спроси, почему воняет, сначала. Не стыдно?

Людмила. Пока нет.

Игорь. Я что, о каждой глупости должен рассказывать, оправдываться, чтоб ты, не дай бог, меня не заподозрила? А доверие твое хваленое где?

Людмила. Я извинюсь, если была не права.

Игорь. Ну да. Только что мне твое извинение?

Людмила повысила голос, сорвалась.

Людмила. Ты будешь говорить или нет?! Или время тянуть и мучить меня?

Игорь. А что ты орешь? Слушай, раз надо... Я отдал духи Светке. Сегодня. Девки понабежали, Ирка, Машка... Что ты не знаешь, как все бабы?.. Запах, там, попробовать. Начали пшикаться. Развеселились, блядь. Я приструнил, чтоб работали и другим не мешали. Светка типа обиделась, не знаю, взяла и мне за шиворот. Не пожалела... Сказала еще, дура, чтоб начальнику нашему не обидно было... Все!.. Тоже соображать надо, что делаешь. Ну они еще отметили с утра. Мне эти именины... В общем, идиотки, поняла?.. Ну, я в чем виноват, по-твоему?

Людмила. У вас прекрасные отношения в коллективе.

Игорь. Хватит издеваться надо мной.

Людмила. Извини, правда, извини... Можно спросить?

Игорь. Ну?

Людмила. Опять теперь будешь молчать?

Игорь уставился в телевизор.

19

С утра у Людмилы не было уроков, поэтому в техникуме она появилась ближе к обеду. Удивилась, что у ее кабинета столпились ученики.

Л ю д м и л а. Разве у вас занятия?

Г о м е л ь с к и й. Какие на фиг занятия, допрос устроили, гады.

Л ю д м и л а. Помолчи, Гомельский... Какой еще допрос?.. Дайте пройти.

Людмила входит в кабинет. За учительским столом сидит тщедушный очкарик, По другую сторону стола стоит понурый Иванов. У окна директор техникума Долдонов сложил руки на груди и с надменным видом контролирует происходящее.

Д о л д о н о в. Наконец-то... Спите, Людмила Сергеевна, когда тут такое чэпэ... (*Следователю.*) Это она.

С л е д о в а т е л ь (*Долдонову*). Можно без эмоций, я вас уже попросил. (*Иванову.*) Идите, подождите за дверью.

И в а н о в. Покурить можно?

Д о л д о н о в. Перебьешься. Не вздумай удрать.

Иванов выходит за дверь.

Л ю д м и л а. Вот что, господа, я не позволю в кабинете истории проводить допросы. (*Долдонову.*) Валентин Кириллович, как вы-то позволили это свинство?

Д о л д о н о в. А что вы возмущаетесь? Ваш ученик ограбил краеведческий музей. Не с вашей ли он воли это сделал? А вот это все (*показывает на музейные экспонаты*) откуда? Тоже откуда-нибудь?..

Л ю д м и л а. Идиотизм. Покиньте мой кабинет, я уже сказала.

Д о л д о н о в. Не хамите, это вам тоже хорошо не зачтется.

Людмила промолчала. Уныло включился следователь.

С л е д о в а т е л ь. Действительно, товарищ директор, постеснялись бы при уполномоченном лице. А вдруг уважаемая учитель ни в чем не виновата... (*Он встал из-за стола, прошелся по кабинету, оглядывая экспонаты.*) Впечатляет. У вас замечательные ученики, Людмила Сергеевна. Все, как попки, повторяют, что не видели, как Иванов принес седло в класс. Партизаны. Не Великую Отечественную проходите?..

Л ю д м и л а. Да, он принес. Но он обещал его вернуть. Потом побоялся и спрятал. А в музей подложил записку.

С л е д о в а т е л ь. Он его выбросил в овраг, здесь неподалеку... А знаете, как он его спер? Напоил сторожа. Всего лишь. Ну это ладно. Вот мне все равно непонятно, зачем он украл это седло? Персонально для вас?

Л ю д м и л а. Он принес его для музея.

С л е д о в а т е л ь. Я понимаю. Но зачем? Мотив какой? Например, он хотел получить отличную отметку. Вы ставите ученикам за эти вот вещи отметки? За горшок четверку, за седло пять в семестре, нет?

Л ю д м и л а. Если я начну их поощрять оценками, они перестанут учиться. Кто хотел, тот и приносил. По своей собственной воле.

Следователь не терял нить.

С л е д о в а т е л ь. И по предмету вашему Иванов учился из рук вон... Не понимаю. Может быть, он имел личные симпатии?

Л ю д м и л а. К кому? Ко мне?

С л е д о в а т е л ь. Я вот так именно и думаю, потому что никак иначе думать у меня не выходит. Иванов Сергей симпатизировал вам как человеку, а скорее всего, как женщине, и поэтому совершил кражу седла с намерением сделать вам приятный сюрприз.

Л ю д м и л а. Глупость.

Следователь посмотрел на Людмилу и вдруг заорал. Так, что Долдонов, притаившийся у окна, вздрогнул.

С л е д о в а т е л ь. Что, глупость?! В двадцать первой школе девятиклассники изнасиловали завуча по учебно-воспитательной работе! Это глупость?!!

Людмила. А другие, которые все это принесли, что, тоже в меня влюблены?

Следователь. Другие седла из музеев не крали! И не притворяйтесь, что не знали, что Иванов к вам неравнодушен! Или у вас уже так далеко зашло?

Людмила. Перестаньте пошлости кричать на весь техникум... Валентин Кириллович, вы хоть скажите что-нибудь наконец!..

Долдонов усмехнулся двусмысленно и отвернулся.

Людмила. Я больше не хочу с вами разговаривать... Что происходит? Вы вообще откуда, вы кто?

Следователь. Следователь районной прокуратуры Цветов. Очень приятно.

Людмила. Чего приятного?

Следователь. Ладно. Я вас предостерег, Людмила Сергеевна... А вдруг его не посадят? Он ведь еще больше обнаглеет. Будьте уверены... Держитесь от них подальше.

Следователь Цветов нахлобучил неуместную с костюмом бейсболку, подхватил неуместную красную папку и, попрощавшись за руку с Долдоновым, вышел из класса.

Долдонов. Людмила Сергеевна, зайдите ко мне.

20

В директорском кабинете, на своей территории, Долдонов был спокоен и даже чем-то внешне благороден.

Долдонов. Четырнадцатого разряда вам само собой не видать. С музеем рекомендую завязать. Больше никакого старья сомнительного происхождения. Ключи от кабинета будете теперь сдавать лично мне. И с завтрашнего дня в этом кабинете будут проходить не только ваши уроки, как было раньше. Кабинетов не хватает, а вы устроили блядский домик. И вообще, я намерен сдать ваш музей в местный краеведческий. Вы поняли?

Людмила. Это мой музей. Я его создавала своими руками и руками учеников. Я буду бороться.

Долдонов. Чем вы собираетесь бороться? Вашим ридикюлем?

Людмила. Это незаконно.

Долдонов. А хотите я перед вами догола разденусь? А, Людмила Сергеевна?

Людмила. Что это значит?

Долдонов. Это значит, что вы очень сильно меня достали, интеллигенция е..ная! (*Последнее слово он произнес губами, но явно артикулируя.*) Расслышали эмоцию директора?.. Теперь свободны. И подготовьте Иванову бумаги на отчисление... Чего вы, чего? Глаза на мокром месте... Ой, как низко вы пали, Людмила Сергеевна. На фоне-то великой истории.

Он зафиксировал на лице улыбку. Людмила вышла из кабинета.

21

Людмила вышла на крыльцо техникума. Была перемена. Толпились студенты. Она подошла к кому-то, попросила сигарету. Было плевать на то, как посмотрели. Людмила пошла вокруг здания техникума. Шла сквозь спортплощадку. Четверо парней бросали мяч в баскетбольное кольцо. Один отделился, пошел к Людмиле. Это был Гомельский.

Гомельский. Увезли Серегу, Людмила Сергеевна. Вам тоже досталось, да?

Людмила. Откуда такие сведения?

Гомельский. Плакали.

Людмила. Что надо?

Гомельский (*извлек сложенный плотно лист бумаги*). Вам Серега передал. Сам не успел.

Людмила. Зачем?

Людмила взяла листок, развернула. Пробежала глазами первые строчки: «Простите, Людмила Сергеевна. Я не должен был все так торопить. Испугал Вас с самого начала...» Людмила резко взглянула на Гомельского.

Гомельский. Чего там?..

Людмила. Забери. (*Сунула ему в руки листок. Тут же передумала.*) О господи! (*Разорвала листок пополам. Остановилась. Посмотрела на Гомельского. Он искренне не понимал, что происходит.*) Читал?

Гомельский. Что?.. Нет.

Людмила. Что ты врешь?!

Гомельский. А чего там, Людмила Сергеевна?

Людмила. А ты не знаешь!.. Не знаешь?.. Ладно... Вот тут твой дружок Иванов пишет, что безумно в меня влюблен. И вот это я сейчас к директору отнесу или в милицию. Они не удивятся, что он еще и маньяк ко всем прочим подвигам. Понял меня? Вы его не скоро теперь дождетесь! (*Уходит, но снова возвращается.*) Саша, я тебя как человека прошу, не болтай... Обещаешь?

Гомельский. Ладно. Я все равно ничего не понял.

Людмила. Молодец. Умница.

Теперь Людмила уходит совсем.

22

Людмила и Игорь ужинают на кухне. Игорь смотрит телевизор. Бросил взгляд на Людмилу и увидел, что у той слезы на глазах. Вздохнул.

Игорь. Спасибо.

Отставил тарелку и ушел в комнату.

23

Через некоторое время Людмила пришла к нему. Ее трясло.

Людмила. Хорошо, я не плачу. Ты этого не любишь, я не плачу. Но ты объявил мне странный бойкот. Нет, по-моему, причин, ну да бог с ним. Ты меня презрел неожиданно и даришь только кашель, храп и междометия. Но мне-то можно говорить, я надеюсь? Это недолго, я обещаю... Так вот... Мой ученик открытым текстом предлагает мне секс. Тот же ученик крадет в музее ценный экспонат. За это меня обливают грязью. Следователь устраивает мне омерзительный допрос и запугивает меня всякими историями про изнасилованных завучей. Директор предлагает написать заявление об уходе. Он хочет отобрать мой музей и подарить краеведческому... И я ничего не могу сделать... Я ничего не могу.

Игорь поиграл лицом, продолжая глядеть в телевизор. Потом посмотрел на Людмилу, будто та должна была уже уйти, но почему-то все еще стояла на месте.

Игорь. Я тебе предупреждал про эту работу.

Людмила присела.

Людмила. Я понимаю, я помню, что ты мне говорил... Ну а хоть это тебя тронет: отец отдает квартиру каким-то беженцам.

Игорь. Каким беженцам?

Людмила. Женщине с сыном. Они к нему ходят. А меня он обозвал неблагодарной. Сказал, что я о нем не забочусь. А они просто золото.

Игорь. И про отца твоего я говорил.

Людмила. И про отца говорил... Я тоже помню. Извини, смотри телевизор. (*Она поднялась и уже в дверях сказала.*) Можно спросить? Это мерзкое слово ты начал произносить с тех пор. Это просто мат или ты меня действительно теперь так называешь?

Игорь. Не говори чепухи.

Людмила. Я хотела пожить у отца. Отдельно от тебя.

Людмила вышла из комнаты.

Через некоторое время Игорь вошел в кухню, Людмила сидела у стола, но-

га на ногу. Смотрела в темное окно. Игорь подошел, присел на корточки у ее колен.

Л ю д м и л а. Давай заключим перемирие... Ну или хотя бы пакт о ненападении.

Часть вторая

24

Был урок истории. Людмила читала лекцию об Октябрьской революции, или перевороте. И на словах о том, как матрос Железняк ворвался в зал, где заседало Учредительное собрание, ее прервал ворвавшийся в кабинет истории Гомельский.

Г о м е л ь с к и й. Серегу судят!!!

Класс пришел в движение.

Л ю д м и л а. Гомельский, что это значит?! А то, что урок? Или я такая дюймовочка, что вы меня не заметили?!

Г о м е л ь с к и й. Людмила Сергеевна, извините... Уже началось. Заседание открытое, мы хотели поддержать... Пойдемте с нами?

Л ю д м и л а. Сядь, прижми задницу к стулу. (*Всем.*) И не вздумайте срывать мне урок.

Г о м е л ь с к и й. Его же посадить могут.

Л ю д м и л а. Значит, по заслугам.

Г о м е л ь с к и й. А для кого он это седло спер, Людмила Сергеевна?

Л ю д м и л а. Сядь!!

Гомельский прошел за свой стол. Сел и тут же поднял руку. Людмила решила не реагировать на это.

Л ю д м и л а. На чем мы остановились? Да, Учредительное собрание не было в шоке, как говорили раньше, все происходило вполне ожидаемо... Что, Гомельский?

Гомельский встал.

Г о м е л ь с к и й. Людмила Сергеевна, письмо помните?

Л ю д м и л а. Шантаж, Гомельский.

Г о м е л ь с к и й. Я таких умных слов не знаю. А если Серегу посадят, я вам этого не забуду.

Л ю д м и л а. Докатились, да, Гомельский?

Г о м е л ь с к и й. Что поделать.

Л ю д м и л а. Мне ничего не остается, как пойти за директором. Должна же я как-то себя обезопасить.

Г о м е л ь с к и й. Не поможет.

Л ю д м и л а. Да, я чувствую, что не поможет... Ладно, что прикажете мне делать? Отправить вас на суд, сорвать урок, подставить себя? С какой стати?.. Взяли бы, в конце концов, и не пришли. Зачем издеваться-то надо мной?

Г о м е л ь с к и й. Извините, Людмила Сергеевна. Мы не все уйдем. Я, Васильев, Ступин и Шевченков.

Л ю д м и л а. Давайте хоть все, что уж теперь. Разве я для вас авторитет? Пусть хоть там вас чему-нибудь научат. Но тебе, Гомельский, я тоже этого не забуду.

Парни быстро собрались и вышли из кабинета. Людмила оглядела оставшихся. Большинство спрятали глаза. Людмила поднялась, собрала вещи и тоже вышла.

25

Библиотека техникума. В глубине, между книжными стеллажами, был потайной уютный кабинет со столиком и двумя старыми креслами. В одном из них сидела Людмила и рассматривала корешки книг. Вошла библиотекарь Таисия Владимировна. Пенсионерка. Прыткая старушка: по совместительству она еще умудрялась преподавать русский язык и литературу.

Таисия Владимировна. Вы их отпустили, Людмила Сергеевна? А новый директор знает?

Людмила. Узнает. А ребята бы мне этого не простили. Это перевесило.

Таисия Владимировна налила чай. Достала откуда-то бутылочку коньяка.

Таисия Владимировна. Хотите в чай?

Людмила. Да, с удовольствием... Вообще-то, я испугалась. Он так смотрел.

Таисия Владимировна. Этот студент?

Людмила. А в башке лекция еще, революция. Я — Учредительное собрание, а он — матрос Железняк с маузером.

Таисия Владимировна. Вы умница, Людмила Сергеевна. Хотите покурить?

Послышался стук и голос Долдонова: «Таисия Владимировна, вы где?»

Людмила дала отмашку — «меня нет». Таисия Владимировна кивнула и вышла на голос. Людмила пыталась расслышать, о чем они там говорили, но не расслышала. Вернулась Таисия Владимировна.

Таисия Владимировна. Не беспокойтесь, здесь вы в безопасности.

Людмила. Спасибо. А можно мне коньяку немного в чистом виде?

Таисия Владимировна налила коньяк в две чашки.

Таисия Владимировна. Это, конечно, свинство, когда слабые мужчины имеют власть.

Людмила. Когда сильные, тоже мало хорошего... За нас?

Таисия Владимировна. Нет-нет, за вас, Людмила Сергеевна. Чтоб у вас все обошлось.

Они неслышно чокнулись и выпили. Затем Таисия Владимировна принесла сигареты, угостила Людмилу. Они закурили.

Людмила. Господи, только сейчас дошло, его же посадить могут. Из-за глупости. Жизнь искалечить. А я вела себя, как последняя скотина. Разжалела еще себя. Сижу тут, боюсь этого фюрера. Какая я все-таки тварь.

Таисия Владимировна. Ну вот только не надо сейчас лезть в другую крайность.

Людмила. Но я должна была что-нибудь сделать.

Таисия Владимировна. Вам мало того, что случилось?

Людмила. А еще ничего не случилось. Я хожу, получаю зарплату. Пустые угрозы случились. И что с того? Я же не девочка. А мой ученик, может быть, уже в эту минуту получает приговор. Тюрьма, понимаете? А я коньяк пью.

Таисия Владимировна. Понимаю. Но не советую.

Людмила. Чего не советуете?

Таисия Владимировна. А что вы надумали? Бежать туда, в суд?

Людмила. Во-первых, поздно... И ничего я не надумала. Просто поняла, что учу-то я их, а сама-то всего лишь училка...

Таисия Владимировна. Ну и расслабьтесь. Такая наша доля. (*Разлила коньяк по чашкам. Они выпили.*) А чтобы вам было совсем все ясно про вашего Иванова, я вам кое-что прочту. (*Отлучилась ненадолго и принесла стопку исписанных листов. Перелистала их, нашла нужный.*) Сочинение на свободную тему в вашей группе. Знаете, про что написал Иванов? Про собственную семью. Об отце с матерью. Послушайте... «Теперь отец готов был не просто врать, а врать с полуправдой. Провоцировать, издеваться. «Я хотел, но не сделал. Ты же понимаешь, почему... Я почти уже сделал, но вовремя одумался. Ты же понимаешь, почему... Я сделал, но понял, что это судьба меня заставила. Ты же понимаешь, почему... Только, чтобы усилить мои чувства к тебе...» Цепочка вранья и привыкания. Она говорит: «Понимаю». Просыпается рабыней. Моя мать не заметила, как стала рабыней моего отца. Я мечтаю, чтобы они развелись. Но кто ей скажет об этом? Я не могу, ведь внешне все благополучно...»

Л ю д м и л а. Интересно.

Т а и с и я В л а д и м и р о в н а. Я почти уверена, что он содрал это с какой-нибудь книжки.

Л ю д м и л а. С какой?

Т а и с и я В л а д и м и р о в н а. Я же говорю, почти... Но если это он написал, все это ненормально. Закончите мою мысль?

Людмила пожала плечами.

Т а и с и я В л а д и м и р о в н а. Я проработаю еще год или два и уйду на покой. И, уверяю вас, смогу ни о чем не думать. Вам думать придется. Я имею в виду ваше поколение. Вы застряли между тем, что уже ушло, и тем, что уже не догнать. Те, кто моложе вас на двадцать лет, вполне остро, хотя и подсознательно, это чувствуют. Если бы Бог дал им шанс осознать это окончательно, начался бы жуткий хаос и террор. Детский террор. Подростки для начала просто бы уничтожали своих родителей за ненадобностью. Зачем они — нищие и растерявшиеся? Это произойдет, да и происходит, может быть, не так кроваво. Будьте осторожны, милая Людмила Сергеевна. Не ищите в них союзников. Они уже почувствовали вашу слабость и пойдут по трупам.

Л ю д м и л а. Может быть, я не готова сейчас это воспринять, но звучит как-то неправдоподобно страшно.

Т а и с и я В л а д и м и р о в н а. А вы поверьте. Я вижу, что они читают, и понимаю, о чем думают. Будьте осторожны.

Людмила кивнула.

Л ю д м и л а. По-моему, я пьяна... Я пойду.

Т а и с и я В л а д и м и р о в н а. Не попадитесь директору... Кстати, он просил передать, что завтра внеочередной педсовет. На повестке ваш ученик и вы... Держитесь.

26

Людмила гуляла по единственной центральной городской улице. Много народу и хорошо. Большинство навеселе — еще лучше. Дошла до конца улицы, где витрин стало поменьше и фонари потусклее. Здесь был продуктовый магазин по пути к дому. Людмила хотела зайти, но в дверях столкнулась с Ивановым. В руках по бутылке вина. Иванов взмахнул бутылками, раскланялся.

И в а н о в. Здрасьте.

Людмила испугалась. Иванов это понял.

И в а н о в. Не бойтесь, Людмила Сергеевна, мне дали условно.

Л ю д м и л а. Что дали?

И в а н о в. Меня не посадят до следующего раза.

Л ю д м и л а. И что смешного?

И в а н о в. Вас встретил... Спасибо, что отпустили парней. У вас будут проблемы?

Л ю д м и л а. Вы — моя проблема, Иванов... (*Кивнула на бутылку в его руке.*) Празднуете?

И в а н о в. Немного.

Л ю д м и л а. Только не напейтесь и не совершите чего-нибудь... Как с твоей учебой-то теперь?

И в а н о в. Не беспокойтесь... Людмила Сергеевна, я сидел в КПЗ, я думал о вас. Мне это помогало... Почему вы не ответили на мое письмо?

Л ю д м и л а. Да. Хорошо, что напомнил. (*Она достала из сумочки сложенный листок, протянула его Иванову.*) И никаких других отношений у нас с тобой быть не может.

Иванов развернул подклеенный скотчем листок. Это было его письмо Людмиле с исправленными красной ручкой ошибками.

И в а н о в. Остроумно... Ну, за русский пара, а за литературу, за суть?

В это время из-за угла появилась компания парней. Среди них Гомельский. Увидев Людмилу и Иванова, они остановились.

О д и н и з п а р н е й. Серега! Ты где? Мы думали, ты опять загремел.

Г о м е л ь с к и й (*парням*). Так, тихо, ребя, туда нельзя. Отходим, никто не ржет...

Сергей отвел взгляд от друзей, которые снова свернули за угол, посмотрел на Людмилу.

С е р г е й. Что вы занервничали, Людмила Сергеевна, это друзья. Не стукачи, не скоты. Они, может, и дети еще, но люди. Я бы с другими не дружил. Вы мне просто ответьте, и я пойду, буду думать...

Л ю д м и л а. Все уже всё знают, да?

И в а н о в. Я же не могу приказать, чтоб все ослепли и не догадывались. Но они будут вести себя хорошо. Можете об этом не думать.

Л ю д м и л а. Потрясающе... Ну и что я должна тебе сказать?.. Я могу сказать: мне все это не нравится. Понимаешь по-человечески?

И в а н о в. Нет, не понимаю. Я влюблен.

Л ю д м и л а. Что ты несешь? Откуда ты это взял?

И в а н о в. Ну не будьте вы опять такой бабулей несмышленой. Это просто для вас чего-то не контачит. Ну смотрел. На вас. Ну полгода. Ну проснулся потом утром, ну понял, что труба, больше не могу. Всё.

Л ю д м и л а. У нас разница больше двадцати лет.

И в а н о в. Опять стереотипы. Разницы нет, когда *нет* разницы. Понимаете?

Людмила не понимала, почему она вообще с ним разговаривает. Этот парень делал сейчас с ней все, что хотел.

Л ю д м и л а. Ты меня пугаешь. Понимаешь?

И в а н о в. А вы не пугайтесь. Давайте встретимся. Нейтральная территория, знакомые исключаются. Улица Мира, тридцать четыре, это кафе мало кто знает. Завтра. Во сколько удобно?

Л ю д м и л а. Мне никак не удобно, Иванов.

И в а н о в. Ладно. Буду ждать с четырех до закрытия.

Л ю д м и л а. И во сколько закрытие?

И в а н о в. В двенадцать, по-моему, как везде...

Л ю д м и л а. Ну-ну... Мне надо в магазин.

И в а н о в. Пожалуйста.

Людмила прошла мимо Иванова. Долго стояла у прилавка, не соображая, что взять. И тут произошло какое-то шевеление. Продавщицы и некоторые посетители побежали к выходу. Крики, слово «милиция»... Людмила вышла во двор...

Иванов дрался с Гомельским. Люди вокруг смотрели и суетились. Людмила заметила подъезжающую милицейскую машину.

Л ю д м и л а. Милиция... Гомельский, его же посадят!.. Иванов!

Ее окрик или что-то еще подействовало. Дерущиеся и вся компания бросились в темный двор. Подъехала милиция. Выскочили двое с автоматами. Побежали следом. Народ стал возвращаться к своим делам. Мимо Людмилы прошла продавщица из магазина.

П р о д а в щ и ц а. А ты-то чего к чему, милая?

Людмила пошла прочь. Вот вопрос, в самую точку.

27

Игорь вышел из НИИ и остановился на крыльце; поднявшись со скамейки, к нему направлялся Володя. Поздоровались.

И г о р ь. Ты за Светкой? Сейчас выйдет.

В о л о д я. Я к тебе. Хотел поговорить. Ничего?

И г о р ь. Давай.

В о л о д я. Пойдем, может, куда-нибудь, посидим?.. Секунду...

На крыльце появилась Светлана. Володя поцеловал ее.

В о л о д я. Я не к тебе, не бойся. Я к нему.

И г о р ь. Зовет напиться.

В о л о д я. Можно?

С в е т л а н а. Дурака валяешь?

В о л о д я. Нет.

С в е т л а н а. Не понимаю ни черта! Какая причина? Что, позвонить было нельзя? Чего? Что происходит?

В о л о д я. Ладно, Свет, мы пойдем.

С в е т л а н а. *Куда* вы собрались?!

И г о р ь. Чего ты, правда?.. Поговорить человек хочет.

В о л о д я. Тихо... Свет, что в этой ситуации, по-твоему, неестественно?

С в е т л а н а. Всё!.. Какая пьянка с бухты-барахты?!

В о л о д я. Успокойся, Свет. Это мне хочется. Мне! Хочется! Я понимаю, это для *тебя* неестественно. Но неестественно сейчас ведешь себя *только ты*.

И г о р ь. Ладно, Вов, давай, может, правда, как-нибудь?.. Устали сегодня...

В о л о д я. Ты уже согласился.

И г о р ь. О'кей.

С в е т л а н а. Игорь! Объясни ты, я серьезно не понимаю, зачем надо вот это вот делать именно вот так вот?

В о л о д я. Опять двадцать пять, да?.. Света, вот замри сейчас и поймешь, что ты ведешь себя отвратительно. Это никому не надо, Света. Я в здравом уме и трезвой как ее там.

С в е т л а н а. А напиваться вы не будете?! (*Игорю.*) Слушай, я его никогда таким не видела.

В о л о д я. Ну и что дальше?

И г о р ь (*Володе*). Давай, серьезно, завтра, а? Короткий день, по солнышку...

В о л о д я. Будь мужиком.

И г о р ь. Я-то на месте... (*Светлане.*) Слышь, Свет, дай пивка попить разок, а?! В чем, блядь, здесь проблема, я не понимаю?!

В о л о д я. Не кричи на нее!

И г о р ь. Не кричу.

Светлана смотрит на Игоря.

С в е т л а н а. Дурак еще тоже... (*Володе.*) Поймай мне такси.

И пошла к дороге...

28

Светлана сидела в комнате на диване, так и не раздевшись... Зазвонил телефон. Светлана сняла трубку.

С в е т л а н а. Да... Кто?.. Да, Люд... Очень плохо слышно. С какого автомата? Вовки нет, они с Игорем пьянствуют... Слышишь? Не слышишь? С Игорем, говорю, пьянствуют! Мне прийти, куда?.. А что случилось-то?.. Да нет, телевизор смотрю... Говорю, ужин готовлю... Ладно, приду... У подъезда, я поняла... Давай.

Положила трубку. Посидела еще, мало что понимая. Вышла в прихожую, встала у зеркала, сымитировала жестами, как надевает пальто и сапоги. Кто знает, зачем? И вышла из квартиры.

29

Светлана вышла из дома, дошла до остановки, перешла дорогу у светофора и направилась к ближайшей девятиэтажке. У подъезда застала совершенно перепуганную Людмилу.

Л ю д м и л а. Там дверь открыта. Вернее, она закрыта, но замки открыты. Там вор.

С в е т л а н а. Кто последний уходил из дому?

Л ю д м и л а. Я.

С в е т л а н а. Дверь забыла закрыть, и всё.

Л ю д м и л а. Вряд ли... Я не помню.

С в е т л а н а. Не трясись... Хочешь, в милицию позвоним?

Л ю д м и л а. Не надо. Игорь узнает...

С в е т л а н а. Ну он все равно когда-нибудь придет... Пошли тогда, что стоять?

Л ю д м и л а. Я не пойду.

С в е т л а н а. Ладно, давай поймаем какого-нибудь мужика. Тоже вариант.

Л ю д м и л а. Не надо... Ладно, пойдем.

30

Открылась дверь лифта. Светлана и Людмила вышли на площадку. По глазам Людмилы Светлана поняла, что первенство предоставляется ей безоговорочно. Пошла. Медленно открыла дверь. Людмила в это время была в шаге от лестницы. Светлана прислушалась к происходящему в квартире. Ничего не услышала. Посмотрела на Людмилу.

Л ю д м и л а (*шепотом*). Там справа зонтик.

С в е т л а н а (*одними губами*). Чего?

Л ю д м и л а. Зонтик справа, пошарь рукой.

С в е т л а н а. Да ну тебя к черту. (*Вошла внутрь. Через несколько мгновений появилась снова.*) Иди, вещи проверь.

Л ю д м и л а. Там никого?

С в е т л а н а. Всё! Да иди ты уже.

31

Людмила сидела на диване. Вошла Светлана.

С в е т л а н а. Точно все на месте?

Людмила формально повела по сторонам глазами.

Л ю д м и л а. Да.

С в е т л а н а. Значит, забыла запереть.

Л ю д м и л а. Я не помню.

С в е т л а н а. Теперь будешь.

Л ю д м и л а. Игорю не говори, пожалуйста.

С в е т л а н а. Не скажу, не бойся.

Л ю д м и л а. Спасибо.

С в е т л а н а. Не говори ерунды...

Людмила сидела какая-то пришибленная, напуганная. Светлана смотрела на нее.

С в е т л а н а. Так, слушай меня. Сиди, запрись, смотри в глазок. Вспоминай, почему дверь не закрыла. Я сейчас вернусь.

32

Очень шумное кафе: люди, музыка. Игорь и Володя ютятся за маленьким столиком в самом углу заведения.

В о л о д я. Друзей ведь толком не было. Всю дорогу вчетвером собирались, на все праздники, на праздники детей. Теперь дети разъехались, а ты трахаешь мою жену. Я не понимаю, зачем? Ты ее любишь?

И г о р ь. Что?

В о л о д я. Она тебя не любит. Я помню, когда она из Крыма вернулась. Вот там она влюбилась. Она думает до сих пор, что я не знаю. Нет, я действительно не знаю подробностей. А зачем? Я видел, как она страдала, как она ненавидела меня. А я терпел. И она терпела. Ванька был. А теперь мы вдвоем, а ты спишь с ней. Зачем? Сволочь, зачем?

И г о р ь. Да не сплю я ни с кем.

В о л о д я. Спишь.

И г о р ь. А когда это было?

В о л о д я. Издеваешься.

И г о р ь. Крым, я спрашиваю?

В о л о д я. Давно. Лет пятнадцать.

И г о р ь. Понятно.

В о л о д я. А мне как полмесяца... Ты мародер, Игорь. Вот кем ты был в прошлой жизни. Потому и не признался. Ты пойми, женщин тоже можно уважать, любоваться ими... Короче, не обязательно всех их иметь. У тебя что, смысл жизни такой?.. Да иди ты. Как в наперсток орать.

И г о р ь. Володь, я не злой человек, но ты у меня дождешься.

В о л о д я. Бить будешь?

И г о р ь. Защищаться.

В о л о д я. Ладно. Когда я был в Германии, ты заходил к Светке?

И г о р ь. Когда?

В о л о д я. Лишний вопрос.

И г о р ь. Параноик.

В о л о д я. Хорошо. Полгода назад.

И г о р ь. Спокойно, я вспоминаю... Это когда ты уехал и не сказал ничего? Что, нарочно, что ли? Так я и пришел к тебе. Мы с Людкой поссорились мощно. Я ж не знал, что ты втихаря уехал. Светка, кстати, тоже не знала, что ты мне не сказал ничего. А к чему это? Ты думаешь, у нас что-то было?

Володя кивнул.

И г о р ь. Ну и дурак. Все это время ходишь и паришь себе мозги? Спросил бы, в чем проблема?

В о л о д я. Вы сговорились.

И г о р ь. О чем? Зачем? Лечиться тебе надо.

В о л о д я. Поздно.

И г о р ь. Давай приходи в себя. Я знаю, бывает, засядет какая-нибудь глупость и начинаешь раскручивать. Успокойся, свихнешься. Не было ничего и быть не могло, я с друзьями не сплю. Понял?

В о л о д я. Далеко пойдешь... Не знаю, я вас не застал. Все бездоказательно. Но я чувствую. Убеди меня, что я не прав.

И г о р ь. Ты не прав, сто процентов.

Володя задумался.

В о л о д я. Понимаешь, еще, может быть, дело в том, что я ее не удовлетворяю. Что я импотент. Я понимаю, что ей это нужно, а твоя кандидатура идеальная. Я вижу, как вы смотрите друг на друга, и все вот эти мелочи-мелочи...

И г о р ь. Какой ты импотент? Что ты бредишь? У меня у самого уже крыша едет. Выпьем давай срочно.

В о л о д я. Мы выпьем. Просто, может, я и злюсь, потому что у вас-то, поди, все отлично.

И г о р ь. Только не надо подлавливать... Очнись, мужик, жизнь уходит, а ты рефлексируешь на пустом месте.

В о л о д я. Я импотент.

И г о р ь. Ты серьезно?

В о л о д я. Абсолютно.

И г о р ь. Давно?

В о л о д я. Полгода и есть.

И г о р ь. Ну правильно. С ума сходить меньше надо.

В о л о д я. Как ты?

И г о р ь. Как все.

В о л о д я. Но Светка-то меня ни разу не спросила, почему я уже полгода к ней не прикасаюсь.

И г о р ь. Слушай, отстань. Вот это уже ваши дела. А я тебе что могу сказать? Успокойся, пей травки, занимайся йогой какой-нибудь, все нормализуется.

33

Светлана и Людмила сидели на кухне. Шампанское уже почти выпили. Людмила была странно веселая и уже пьяная. Светлана опьянела тоже, но нерв-

ничала, это чувствовалось. Поглядывала на круглые большие часы, висевшие на стене, с таким чувством, что лучше бы они тут не висели.

Л ю д м и л а. Не знаю, Свет, не сказала бы ни слова, если бы из ушей не лезло. Так что ты попалась. Не надоела тебе моя болтовня?

С в е т л а н а. Ты дорасскажи сначала.

Л ю д м и л а. Да всё, в общем.

С в е т л а н а. Влюбилась?

Л ю д м и л а. Тут странно. Я влюбилась, да, но не в Иванова, естественно. На это мне хватает интеллекта, слава богу. Но в это состояние, понимаешь?.. Нет, может быть, если бы он не был мальчишкой, я, наверное, сейчас с ума бы сходила, не отдавала себе отчет и все такое.

С в е т л а н а. А переспать?

Л ю д м и л а. Боже упаси.

С в е т л а н а. А чего, замужняя мораль?

Л ю д м и л а. Нет... Понимаешь, в мужиках все, в лучшем случае, книжное, а сверху здравое. Ну это когда ты уже в его личном пользовании. То самое чудное слово: «отдалась». Емкое слово-то. До этого, конечно, всё наоборот, как песочные часы. Вот он тебя кладет в постель, и часы эти переворачиваются. И здравое ровным толстым слоем засыпает всю липовую безумность. А у него, у мальчишки, это из самой души и никаких фиг в кармане.

С в е т л а н а. А у баб — не так? Я про часы. Главное совпасть. У тебя романтика, и он стихи пишет. У тебя кастрюли, и он не гуляет, работает на твое удовольствие. Все всё понимают одинаково.

Л ю д м и л а. И лезут на стену в конце концов.

С в е т л а н а. Потому неровным строем идут налево. Девочки налево, и мальчики налево. Давай, Людка, давай, расправь крылья...

Л ю д м и л а. Не хочу. Для меня секс вообще не панацея.

С в е т л а н а. А я нормально. Выпью, так вообще отлично. Может, ты феминистка?

Л ю д м и л а. При чем тут это? Была бы я феминисткой, я бы с Игорем не жила.

С в е т л а н а. А что, проблемы?.. (*Опять посмотрела на часы.*) Чего они вдруг пьянствовать поперлись? Никогда такого не было.

Л ю д м и л а. Ну и что? Ну напьются, ну подерутся...

С в е т л а н а. Зачем подерутся?

Л ю д м и л а. А кто их знает, зачем. Мужики.

С в е т л а н а. Странная ты, правда, какая-то в невесомости.

Людмила опустила лицо на руки.

Л ю д м и л а. А за меня сегодня дрались.

С в е т л а н а. Кто?

Л ю д м и л а. Мальчишки. Иванов с лучшим другом.

С в е т л а н а. Что, тоже в тебя влюблен?

Л ю д м и л а. Нет. Он письма мне носил, пока Иванов в КПЗ сидел.

С в е т л а н а. Жизнь бьет ключом... Допиваем? (*Разлила остатки. Чокнулись, выпили.*) А если Игорь узнает?

Л ю д м и л а. Не поверит никогда. Хотя, может, как раз в это и поверит, а? Да! Завтра товарищ Иванов пригласил меня на свидание в секретное кафе.

С в е т л а н а. В смысле?

Л ю д м и л а. Для конспирации. Улица Мира, тридцать четыре.

С в е т л а н а. Не знаю.

Л ю д м и л а. Ну вот.

С в е т л а н а. Пойдешь?

Людмила отвлеклась.

Л ю д м и л а. Слышишь?

С в е т л а н а. Что?

Л ю д м и л а. Ключи... Да-а, похоже, в задницу.

34

Людмила открыла входную дверь. У порога стоял Игорь, согнувшись с ключами наготове.

И г о р ь. Я не понимаю, что с замком-то?

Он был действительно очень пьян. Из-за спины Людмилы появилась Светлана.

С в е т л а н а. Понятно. Мой в таком же состоянии?

И г о р ь. Хуже.

С в е т л а н а. И где он?

И г о р ь. Он-то дома. А ты что здесь делаешь?

С в е т л а н а. Не все ж вам праздник.

И г о р ь. А, молодцы, девочки. А я спать.

С в е т л а н а. И я спать. Давайте, ребята, пока.

И г о р ь. Я провожу.

С в е т л а н а. Сиди... Люд, не пускай его.

Л ю д м и л а. Пусть идет, если хочет.

35

Светлана вышла из подъезда. За ней следом, едва держась на ногах, вышел Игорь.

И г о р ь. Не беги ты так... Стой!

Светлана остановилась. Игорь стоял и улыбался ей. Светлана подошла, глянула вверх на горящие окна и за рукав потащила его за собой.

С в е т л а н а. Под окнами хоть не стой. (*Отошли кое-как за угол.*) Ну?

И г о р ь. Что ну?.. Свет, слушай, он у тебя ненормальный.

С в е т л а н а. Молчи, понял?

И г о р ь. Да не волнуйся, я ему ничего не сказал... Германия там какая-то. Черт знает когда. А то, что мы уже десять лет... Нет, он у тебя точно ненормальный.

С в е т л а н а. Молчи, я тебе сказала.

И г о р ь. Совсем молчать? Я виноват, что он ненормальный? Ладно, ладно, сама с ним разбирайся... Выиграл у меня четыре партии в бильярд и еще чего-то куксится, куксится.

С в е т л а н а. Господи, ты что, серьезно не понимаешь, как это плохо?

И г о р ь. Что, бильярд?

С в е т л а н а. То, что он вообще сейчас такой?

И г о р ь. А вот это ты приди, спроси у него: а что это ты у нас такой?! Вот он тогда тебе ответит.

С в е т л а н а. Иди-ка ты к жене, а?

И г о р ь. Это как на х.. прозвучало сейчас?

С в е т л а н а. Не ругайся, сколько раз просила.

И г о р ь. А чего я там забыл?

С в е т л а н а. А вот ты иди и спроси у нее!.. Я думаю, много уже чего.

И г о р ь. Что ты такая злая? Чего она там тебе наговорила?

С в е т л а н а. Давай иди. Как раз и простояли до моего дома.

И г о р ь. А обратно?

С в е т л а н а. А обратно ты подниматься будешь два дня.

И г о р ь. Поцелуемся?

С в е т л а н а. Ага, щас.

И г о р ь. Ну и черт с тобой.

Игорь отошел к стене девятиэтажки и стал на нее мочиться.

С в е т л а н а. Ты, вообще-то, на свой дом льешь.

И г о р ь. Ой, только не надо... Это многоквартирный дом.

С в е т л а н а. Ты омерзителен.

И г о р ь. Разглядела. Ну иди-иди...

Светлана ушла. И Игорь пошел к подъезду, держась за стену.

36

Игорь вернулся домой, нагоняя суровость. Людмила стелила ему в комнате.

И г о р ь. Ну и о чем вы говорили?

Л ю д м и л а. О вас, о чем еще.

И г о р ь. И что?

Л ю д м и л а. Тянет поговорить?

Игорь прошел в комнату, сел на диван.

И г о р ь. А я новость знаю. Прямо подмывает сказать.

Л ю д м и л а. Скажи.

И г о р ь. Нельзя.

Л ю д м и л а. Почему?

И г о р ь. Нельзя, говорю! Но хочется. Прям трясет. Но нельзя.

Л ю д м и л а. Не хочешь, не говори.

И г о р ь. Я одну вещь узнал...

Л ю д м и л а. Ладно, хватит.

И г о р ь. Что тебе хватит?.. Вот тебя хватит... что-нибудь, когда узнаешь.

Л ю д м и л а. Будешь говорить?

И г о р ь. Сейчас подумаю.

К тому времени он как раз закончил раздеваться, забрался под одеяло.

И г о р ь. Ты только никому. Обещай.

Л ю д м и л а. Хорошо.

И г о р ь. Вовка импотент.

Л ю д м и л а. Что за бред?

И г о р ь. Точно.

Л ю д м и л а. Откуда ты знаешь?

И г о р ь. Я знаю откуда?! Он мне сказал.

Л ю д м и л а. Как?

И г о р ь. Что, как?!

Л ю д м и л а. Просто взял и сказал?

И г о р ь. Нормально сказал,

Л ю д м и л а. Как про погоду? Я импотент, Игорек, как тебе новость?

И г о р ь. Нет, ну не так, что ты вечно... Да что, блин, ты, пытаешь меня?! Сказал и... сказал. Все, иди, дай поспать... (*Сам себе, усмехнувшись.*) Никогда не видел живых импотентов... (*Засмеялся.*) Хотя как их разглядишь?

Л ю д м и л а. По-моему, ты чушь несешь.

И г о р ь. Блядь, тебе расскажи что-нибудь! Сразу начинаешь копаться, что да почему! Импотент — тебе говорят, и всё! Надо тебе, иди сама спроси.

Л ю д м и л а. Но это нормально, Игорь. По-другому — это просто сплетня.

И г о р ь. Ой, да господи ты боже мой... А я переживаю, между прочим, плохо мужику. Понимаешь ты? И со Светкой... интересно.

Л ю д м и л а. Что тебе интересно?

И г о р ь. Не хочу я с тобой разговаривать.

Л ю д м и л а. Пожалуйста. Я уже привыкла.

И г о р ь. Ну вот и иди. Дай мне поспать. Свет погаси.

Людмила пошла к двери, выключила свет. Постояла в проеме.

Л ю д м и л а. Я сегодня утром, кажется, забыла закрыть дверь.

И г о р ь. Какую?

Л ю д м и л а. Нашу.

И г о р ь. Включи свет.

Людмила помедлила, но включила. Игорь сидел на постели.

И г о р ь. Это по этому поводу вы тут праздновали?

Л ю д м и л а. Я испугалась. Светка меня спасла.

И г о р ь. Так, то есть десять часов квартира стояла открытая.

Л ю д м и л а. Я тоже потом подумала: ну откуда бы они узнали, что именно в этом доме, в этой квартире забыли закрыть дверь?

И г о р ь. Да у тебя на роже все написано!

Л ю д м и л а. Что написано — адрес?.. Да и что тут красть-то, господи?

И г о р ь. Твои антиквариаты разлюбимые, уже не жалко?

Л ю д м и л а. Да черт с ними! Господи, как я сначала испугалась, спасибо Светке.

Игорь уже не слушал, вылез из-под одеяла.

И г о р ь. Черт с ними, да?..

Настежь открыл окно. Затем одну за другой открыл стеклянные створки польской стенки. И одну за другой стал доставать и швырять в окно антикварные вещи: чайный сервиз на подносе, статуэтки, бог знает, что еще... Разные красивые вещи, которые Людмиле удавалось купить на развале у древних бабулек, из-за нищенской жизни распродающих свое имущество. Ради этого она поднималась каждое воскресенье в пять утра. Людмила бросилась на Игоря, пыталась преградить ему дорогу. Извинялась. Уговоривала. А он только повторял: «Черт с ними, да?» И швырял красивые вещи в темноту...

37

Светлана стелила Володе на диване. Муж был совершенно жалок, шатался. Потом сел на свежую простыню. Светлана помогала ему раздеться. Володя все это время эмоционально говорил, то ложась, то опять садясь.

В о л о д я. Я ему наврал, что я импотент.

С в е т л а н а. Что?

В о л о д я. Хотел, чтоб меня было еще жальче.

С в е т л а н а. И что дальше?

В о л о д я. Не знаю.

С в е т л а н а. Ну что, ты успокоиться не можешь?

В о л о д я. Успоиться не могу?.. Да, успокоиться не могу. У меня с женой проблемы.

С в е т л а н а. Перестань.

В о л о д я. Ты с ним спишь?.. А мне все равно. Уже вот завтра или послезавтра мне станет все-все равно. Привыкну.

С в е т л а н а. Успокойся.

В о л о д я. Женские слова: «успокойся, перестань».

С в е т л а н а. Хватит, ложись.

В о л о д я. «Хватит, ложись». Ну скажи — спишь... сплю... И всё, я отстану... Ой, правда, не знаю, что потом начнется, одно дело догадываться, а другое — услышать от первоисточника... Но я мучаюсь. Что мне делать, а? Ты же не говоришь ни черта, кроме своего «успокойся» и «перестань». И я перестаю и успокаиваюсь. На глазах... Слушай, можно я тебя ударю?

С в е т л а н а. Ударь, если поможет.

В о л о д я. Нет, не могу, я лучше опять поплачу. Мне стало это нравиться. Нет, сначала поблюю, а потом поплачу. Вот такой у меня план на вечер. Я тебе не помешаю?.. Ну и слава богу... А может, мне Людку соблазнить?.. Понимаешь, как удачно. Если он нас даже застукает, я вне подозрений... Я буду, как он... Да он в принципе неплохой человек, но тоже запутался, не понимает ни хрена... Извините...

Володя откинул одеяло, резко поднялся и вышел из комнаты. Потом послышались шум воды из ванной и тугой блевотный кашель. А Светлана сидела на диване и смотрела на хрусталь, хрусталь, хрусталь на полке польской стенки.

С в е т л а н а. Откуда его столько? Кошмар.

Володя тем временем вышел из ванной. И теперь на кухне боролся с телефоном. Светлана наблюдала за ним из коридора. Володя увидел ее: «Выйди, выйди». Светлана вернулась в комнату. Тихо сняла трубку параллельного телефона.

В о л о д я (*за кадром*). Люд, это Вова.

Л ю д м и л а (*за кадром, почти шепотом сквозь слезы*). Игорь спит.

В о л о д я (*за кадром*). Я быстро. Люд, попытайся вспомнить. Я полгода назад ездил в Германию.

Л ю д м и л а (*за кадром*). Помню. Ты виски привез.

В о л о д я (*за кадром*). Да. Точно. Вы тогда с Игорем ссорились? Ну, так, чтобы он от тебя уходил ночью?..

Л ю д м и л а (*за кадром*). Уходил.

В о л о д я (*за кадром*). Куда?

Л ю д м и л а (*за кадром*). Он не отчитывался.

В о л о д я (*за кадром*). А во сколько он пришел, не помнишь? Ты извини, мне надо позарез.

Л ю д м и л а (*за кадром*). Ночью.

В о л о д я (*за кадром*). А во сколько?.. Хотя черт с ним. Спасибо... Сизова, ты плачешь там, что ли? Не плачь. Извини, не могу тебя серьезно успокоить, я никакой... Не надо плакать. Слушай, скажи, пожалуйста, ему... я там наговорил — все это фигня полнейшая... Он помнит про что.

Л ю д м и л а (*за кадром*). Хорошо.

В о л о д я (*за кадром*). И не плачь там... Слышишь, Сизова, я тебя люблю.

Л ю д м и л а (*за кадром*). Да. Спокойной ночи.

Гудки. Светлана дождалась, когда Володя положит трубку, и быстро положила свою. В комнату вошел Володя, сел рядом на диван.

В о л о д я. Людка ревет... (*Посмотрел на Светлану.*) Извини меня, ладно? Всё, повеселился и хватит.

С в е т л а н а. Все будет хорошо.

В о л о д я. Ой, Светка, как-то странно ты это обещаешь... Ладно, устал. Можно, я спать?

Часть третья

38

Педсовет проходил в кабинете директора техникума. Долдонов сидел во главе длинного стола. По обе стороны — преподавательский состав — старейшины техникума и Людмила. В эту секунду большинство сидели с поднятыми руками. Голосовали.

Д о л д о н о в. Спасибо. Кто против?

Людмила подняла руку.

Д о л д о н о в. Спасибо. Кто воздержался?

Руку подняла Таисия Владимировна.

Д о л д о н о в. Итак, с Ивановым закончили. Переходим ко второму вопросу. Если разрешите, я немного посвящу коллег в это дело. Вы не возражаете, Людмила Сергеевна?

Людмила не возражала. И вообще, сидела в тихом трансе.

Д о л д о н о в. Большинство, конечно, в курсе, но тем не менее я уверен, это ускорит процесс, у нас не пикник. Правильно? Ну так вот: ей-богу, уважаемая Людмила Сергеевна, я мог бы закрыть глаза на то, что вы покрывали Иванова. Но вчера вы сорвали урок, отпустив студентов на судебное заседание. Простите, но уровень панибратства зашкаливает. Подростки не самый податливый материал, мы все это знаем. Но если преподаватель не справляется, а вместо этого позволяет делать, что им вздумается, он дает им повод думать, что и с другими преподавателями можно вести себя аналогично. И незначительным, как вы выразились, Людмила Сергеевна, инцидентом вы элементарно подрываете с таким трудом налаженную дисциплину. Мало того, думаю, что исключением Иванова положение не спасти. Наоборот, следует явно ожидать повышения недоброжелательности по отношению к преподавательскому составу. Иванов имел авторитет среди студентов. А какой авторитет может быть в предпочтении у подростков? Само собой, негативный и опасный. А мы с вами не имеем права поступаться принципами. Нам просто сядут на шею. В обратной же ситуации возможен даже бунт. И в этих условиях присутствие заведомо слабого звена может все испортить. Все согласны?

Л ю д м и л а. Я так поняла, всё, на помойку?

Д о л д о н о в. Очень плохо, что вы злитесь... Секунду, Людмила Сергеевна, я уже заканчиваю. Итак, я предлагаю отпустить Людмилу Сергеевну во внеочередной отпуск. Глупо терять хорошего работника, даже если он и подвел коллектив. (*Людмиле.*) Уверен, что вам нужно просто отдохнуть. Вы испугались, устали, занервничали, такое, я думаю, бывает с каждым. (*Всем.*) Я на правах директора мог бы и лично решить этот вопрос. Но считаю, что в данной ситуации мы должны сплотиться и любое решение касающееся, в конце концов, коллектива, принимать коллективно. Можете считать, что в техникуме вводится что-то вроде усиленного режима на случай войны... Ну это шутка, хотя и с немалой долей... Итак, прошу: кто за то, чтобы предоставить Людмиле Сергеевне отпуск по вышеизложенным причинам?

Пока все поднимали руки, женщина примерно одного возраста с Людмилой (она сидела напротив), одобряюще улыбнулась Людмиле, показала поднятый вверх большой палец.

Ж е н щ и н а (*шепотом*). Я бы тоже не отказалась. К чертовой матери...

Людмила скорчила что-то вроде улыбки, пожала плечами.

Д о л д о н о в. Спасибо. Надеюсь, Людмила Сергеевна вернется к работе полная энергии и сил. Прошу всех приступить к занятиям. (*Людмиле.*) Людмила Сергеевна, задержитесь.

Когда все вышли из кабинета и дверь закрылась, Людмила посмотрела на Долдонова.

Л ю д м и л а. Спасибо.

Д о л д о н о в. За что?.. Мне кажется, вы не поняли, Людмила Сергеевна.

Л ю д м и л а. Что не поняла?

Д о л д о н о в. Что я не имел права посвящать коллектив в истинные обстоятельства дела.

Л ю д м и л а. Значит, не поняла.

Д о л д о н о в. Не поняли... Понимаете, Людмила Сергеевна, чего греха таить, у каждого здесь есть свои любимчики. Приятнее, конечно, поощрять талант, нежели тянуть бездарность. Но когда любимчик становится любовником — это ни в какие ворота...

Л ю д м и л а. Опять? Вы же знаете, что это чушь.

Д о л д о н о в. Вероятно. А слухи? Как воздух. Только приоткройте форточку. И всё, последний будет уверен, что это еще и не в первый раз. Я-то вам верю. У меня должность объективная. А остальные? А студенты? Вам не надо кормить ситуацию, она сама себя накормит сверх меры. Я не имею права этого допустить. И поверьте, я спасаю не только техникум, но и вас.

Л ю д м и л а. Увольняете.

Д о л д о н о в. Прошу... Вы сейчас отправитесь в отпуск, и я прошу, умоляю — не возвращайтесь... Поверьте, мне очень тяжело вам это говорить, но на мне несоизмеримо большая ответственность, чем на вас.

Л ю д м и л а. А что будет с моим музеем?

Д о л д о н о в. Официально музей зарегистрирован как музей техникума. Вы директор, но не владелец.

Л ю д м и л а. Там половина куплена на мои деньги.

Д о л д о н о в. Но бумаг на это никаких нет... Я вам сочувствую.

Л ю д м и л а. Всё?

Д о л д о н о в. Постарайтесь, пожалуйста, когда вы отсюда выйдете, не устраивать концертов. Держите себя в руках. Людям еще здесь работать и разгребать то, что вы натворили. Не усугубляйте.

Людмила поднялась, медленно пошла к двери. Остановилась, обернулась, вздохнула несколько раз, сдерживая растущую на глазах эмоцию.

Л ю д м и л а. Можно я только скажу, что вы негодяй... Я здесь намного дольше вас.

Д о л д о н о в. Все кончается... Водички не хотите?

Людмила вышла из кабинета. Шла по коридору. С подоконника спрыгнул Гомельский, пошел навстречу.

Г о м е л ь с к и й. Людмила Сергеевна...

Людмила остановилась.

Л ю д м и л а. Да?

Г о м е л ь с к и й. Извините.

Л ю д м и л а. Слушаю.

Г о м е л ь с к и й. Я и говорю: извините... Я извиняюсь перед вами.

Л ю д м и л а. За что?

Г о м е л ь с к и й. Серега сказал, чтобы я нашел вас и извинился за вчерашнее... Вот, я извиняюсь.

Л ю д м и л а. Как я вас ненавижу. Передай Иванову, всем, как я вас всех ненавижу.

Людмила пошла по коридору. Гомельский остался, в очередной раз так ничего и не поняв.

39

Кабинет отдела программистов в НИИ. Несколько девушек за компьютерами, прыщавый парень с паяльником. Игорь смотрит в монитор своего компьютера, монотонно обеими руками чешет голову. Светлана сидит за его спиной и, поверх своего монитора, смотрит на Игоря. Затем встает и, проходя мимо, трогает его за руку. Выходит из комнаты. Игорь продолжает сидеть некоторое время. Затем поднимается и выходит.

П а р е н ь с п а я л ь н и к о м. Ой, девки, только молчите, я с вами с ума сойду когда-нибудь.

40

В коридоре Игорь подходит к Светлане.

С в е т л а н а. Извини. Хотела тебе сказать, я от тебя ухожу.

И г о р ь. Куда?

С в е т л а н а. Возвращаюсь к Вовке.

И г о р ь. Это как?

С в е т л а н а. Надо заканчивать всю эту историю.

И г о р ь. Чего?

С в е т л а н а. Я не знаю, как там будет у нас дальше, но надо прекращать... Что ты смотришь?

И г о р ь. Офигеваю. У тебя месячные?

С в е т л а н а. Всё, всё, подальше от твоих шуточек, от твоей злости, мата. Давай как-нибудь сделаем это полегче и побыстрее.

И г о р ь. С какой стати?

С в е т л а н а. Не мучай меня сейчас, не в коридоре.

И г о р ь. Коридором прикрылась? Ну правильно, что ж не тут, не в середине, блядь, рабочего дня... Возвращаешься, говоришь?

С в е т л а н а. Да.

И г о р ь. Бред, нелогично.

С в е т л а н а. Что?

И г о р ь. Возвращаться можно от кого-то к кому-то, а живешь ты с ним.

С в е т л а н а. Перестань.

И г о р ь. Чего перестать-то? Я на тебя десять лет выкинул. На хрена? Чтоб твои нюни чистоты и непорочности подтирать. Да ты мне и так на хрен не нужна.

С в е т л а н а. Что ж ты злишься?

И г о р ь. Да потому что нельзя так над людьми издеваться. Пришла, блядь, лебедем. Разыграла тут ломоту трагическую. Душевными гирями пожонглировала перед носом. А мне что? Похлопать? Угрюмую, блядь, всепонимающую рожу скорчить? Поплакать? Чмокнуть тебя на прощание? Вернуться в кабинет, сесть к тебе спокойно жопой и в работу? Ты что, фильмов про несчастную любовь вчера насмотрелась?

С в е т л а н а. А как, Игорь, скажи, как?

И г о р ь. Откуда я знаю! Не так. Двадцать второе июня, блядь. Мужики

в баню собрались, водки взяли, а тут — хренак — немцы свалились, праздник испортили. Ты зверюга какая-то, Светка. Людей тебе не жалко. «Ухожу» — как заживо катком асфальтируешь. Ты что, Светочек?

Светлана. Прости.

Игорь. Да иди ты в задницу со своим «прости»! Умные собаки за это своим хозяевам глотки грызут. А я человек, вообще-то. Или тебе от него одно только место надо было?

Светлана. Не знаю. Считай так. Считай, как хочешь.

Игорь резко хлестнул ее по щеке. Светлана испугалась. Задохнулась. Игорь тоже испугался своего поступка, огляделся, затем придвинулся к Светлане поближе.

Игорь. Только зареви сейчас. Ты у меня попоешь еще свои фашистские песенки, фрау блядь. Я тебя уволю к чертовой бабушке. На гроши своего импотента будешь жить. Развлечетесь... Иди умойся. И я еще не все тебе ответил. Выдала, тварь, информацию к размышлению. А как мне теперь работать? Как с людьми разговаривать, тебя тут как видеть, ты подумала?

Светлана почти побежала по коридору. Но на полдороге остановилась, обернулась. Держалась молодцом.

Светлана. Твоя жена сегодня встречается со своим студентом. Мира, тридцать четыре. У них любовь. У них роман. Проверь-проверь.

Пошла.

Игорь. Чего ты сказала?! Вернись!

В этот момент рядом открылась дверь. В коридор выглянул мужичок лет шестидесяти.

Мужичок. Игорь Матвеевич, что тут за шум происходит?

Игорь. Валентин... (*Защелкал пальцами.*) Вениаминович, дайте мне срочно отпуск за свой счет. Дней на пять, четыре, три.

Валентин Вениаминович. Причина?

Игорь. Не могу больше.

Валентин Вениаминович. Что вы так волнуетесь, зайдите, сядьте, скажите спокойно.

Игорь. Спасибо.

Игорь шмыгнул в дверь мимо Валентина Вениаминовича. А тот поглядел немного испуганно в перспективу коридора.

41

Игорь вернулся домой. Не мог никак открыть дверь. Гремел ключами, психовал, лупанул ладонью по обивке. Внезапно дверь открылась. Увидел заплаканную Людмилу.

Людмила. Что с тобой?

Игорь. Так... дома...

Игорь прошел в квартиру, заглянул в кухню, в комнату, в уборную...

Людмила. Что ты делаешь?

Игорь. А ты? Почему не в техникуме?

Людмила. Меня уволили.

Игорь. Поздравляю.

Людмила. Что случилось? Куда ты смотришь?

Игорь. А черт его знает... Подскажи мне.

Людмила. Что? Ты хоть слышал, что я сказала? Меня выгнали, и никакого музея.

Игорь. Я понял.

Игорь прошел в комнату. Сел там. Вошла Людмила.

Игорь. Забавно, да? Встречаются муж с женой посреди рабочей недели, посреди рабочего дня дома, и сказать друг другу нечего. Ведут себя, как попались... Так что ты говорила, уволили тебя?

Игорь смотрел со странной улыбкой. Ждал от нее непонятно чего. Людмила начала догадываться.

Л ю д м и л а. Я не входила в твои планы?

И г о р ь. Чего?

Л ю д м и л а. Ты не ожидал, что я дома?

И г о р ь. Ты о чем?

Л ю д м и л а. Не знаю, может быть, у тебя здесь что-то намечалось? Встреча, может быть?

И г о р ь. Что ты мелешь, какая встреча?

Л ю д м и л а. А почему ты не на работе?

И г о р ь. Обед, блядь!

Л ю д м и л а. Психуешь...

И г о р ь. Да иди ты. Уволили ее... Ну а вообще как жизнь? Куда собираетесь или уже пришли?

Л ю д м и л а. Откуда пришла? Игорь, я ничего не могу понять. Ты с ума сходишь?

И г о р ь. Ладно, хватит мне тут вагоны говном грузить. Как ты меня замучила. Уволили ее, блядь. Какие вы все актрисы гребаные.

Л ю д м и л а. Кто актрисы?

И г о р ь. Бабы! Ладно, посидим, подождем.

Л ю д м и л а. Чего?!

И г о р ь. Не знаю. Чего-нибудь интересного.

Людмила помолчала. Было понятно, она что-то тянула из себя и никак не решалась...

Л ю д м и л а. К тебе Света должна была зайти? Я помешала? Ну, извини, меня не каждый день увольняют.

Игорь пристально посмотрел на жену. Усмехнулся, ответил вполне миролюбивым тоном.

И г о р ь. Ой господи, только заткнись сейчас, пожалуйста. Иначе я не знаю, что с тобой сделаю...

Людмила не понимала. Игорь уставился в пол.

И г о р ь. Света. Какая, блядь, Света? Света на работе сидит. Светой прикрылась. Да что ты знаешь-то? Уволили ее, плачет, ласки просит, сочувствия. А тебя разве с тем самым на Мира, тридцать четыре не ждут? Может, это я тебе планы поломал? Что молчишь, дальше страдалицу не корчишь?.. Уволили ее.

Людмила присела. Подождала, пока Игорь посмотрит на нее. Улыбнулась.

Л ю д м и л а. Светка... Ничего она не поняла.

И г о р ь. Пойти мне, проверить?

Л ю д м и л а. Пожалуйста.

И г о р ь. Может, вместе?

Л ю д м и л а. Я ни в чем не виновата, Игорь. Я никуда не собираюсь.

И г о р ь. Это кто? Иванов твой? Исусик, который трахаться тебе предлагал? Что, перестала бояться? Ладно, найду я его там, и что мне с ним делать, бутылку поставить или отметелить, а потом тебя? Что посоветуешь?

Л ю д м и л а. Я не врала тебе. Он преследует меня теперь с какими-то свиданиями. Поверь, я не собиралась никуда идти.

И г о р ь. Хорошо. Так что мне сделать? Я твой муж. Если он тебя преследует, я пойду с ним разбираться. Если у вас роман, то это другой разговор. Ну так что мне делать?

Л ю д м и л а. Не надо, Игорь, он мальчишка.

И г о р ь. Ну и что с того? Я не могу не обращать внимание, когда какой-то мудак, пусть и шестнадцатилетний, издевается над моей женой. А если ему завтра поинтересней идея придет? Говори, говори, не бойся. Никто его убивать не собирается... Давай, я твой муж или кто? Во сколько?

Л ю д м и л а. Он сказал, что будет ждать меня с четырех до двенадцати.

И г о р ь. Романтик... (*Игорь посмотрел на часы.*) Стоит уже болезный. Предвкушает... Это что, квартира?

Л ю д м и л а. Кафе. Ты что?

И г о р ь. Кто вас знает.

Игорь поднялся.

Л ю д м и л а. Игорь, подожди. Я думаю, я не приду, и он все поймет!

И г о р ь. Ну вот я у него и спрошу. Для верности. Не переживай. Свари что-нибудь.

Игорь поцеловал жену в щеку и вышел из комнаты. Хлопнула входная дверь. У Людмилы задрожали губы...

42

Людмила стояла в ванной и смотрела на свое отражение в зеркале.

Л ю д м и л а. Какая же ты тварь. Язык бы тебе отпилить. А Светку придушить мало...

43

Игорь постоял под вывеской «Кафе-бар «Упоение», оглянулся по сторонам и вошел в кафе.

Пять-шесть столиков. Иванов сидел за дальним. Больше посетителей не было. Игорь сел за ближний к двери столик. Встретился взглядом с Ивановым. Иванов опустил глаза в чашку с кофе. Подошла официантка, молодая простушка, конский хвостик. Принесла меню.

И г о р ь. Кофе, будьте добры.

Официантка кивнула с улыбкой и удалилась за барную стойку, зашипела кофеваркой. Игорь оглядел заведение, взгляд его снова остановился на Иванове. Иванов снова отвел глаза. Подошла официантка, принесла чашечку кофе.

И г о р ь. Немного народу у вас?

О ф и ц и а н т к а. Мы недавно открылись. Реклама еще, все такое.

И г о р ь. Ничего, уютно. Официантки симпатичные.

О ф и ц и а н т к а. Заходите почаще.

Официантка опять улыбнулась и удалилась за барную стойку. Играла тихая музыка. Игорь и Сергей Иванов пили кофе и старались друг на друга не смотреть. Изредка удавалось...

Песня в магнитофоне сменилась. Иванов подозвал официантку, расплатился и вышел из кафе. Игорь не провожал его взглядом. Посидел и тоже подозвал официантку. Теперь вслух прочитал ее имя на бейдже.

И г о р ь. Леночка, дайте-ка мне водочки получше и стакан томатного сока. Я сегодня заслужил.

Леночке в принципе было все равно, заслужил он или нет. Она улыбалась... Игорь смотрел на ее ноги, удаляющиеся за стойку.

44

Двери автобуса открылись. Расталкивая пассажиров, выскочил Иванов и, получая вслед проклятья, побежал...

Не останавливаясь, бежал сквозь парк, сворачивая и подскальзываясь...

Выбежал в город. Спросил что-то у прохожего и, добившись у того направления, побежал дальше...

Бежал по улицам, ловя взглядом номера на домах. Отыскал наконец нужный. Вбежал в подъезд, благо, его кто-то неторопливо открывал. Вызвал лифт. Лифт загудел откуда-то сверху. Иванов не стал его дожидаться и побежал по лестнице. Добежал до нужной квартиры. До квартиры Людмилы. Стал как сумасшедший звонить в дверь.

Л ю д м и л а (*из-за двери*). Кто там?

И в а н о в. Это я, Людмила Сергеевна. Не бойтесь. Извините, что я пришел. Не надо, не открывайте... Слышите?.. Я понимаю, я вас все еще не убедил. Вы знайте, я все понимаю, я буду ждать. Выхода у меня нет, я вас люблю... Я в городе, я вас найду, может быть, в техникуме. Или напишу, чтоб у вас не было неприятностей. Сашка передаст.

Л ю д м и л а (*из-за двери*). Уходи быстрее.

И в а н о в. Я знаю... Людмила Сергеевна, я буду думать, буду искать, как вас убедить. До свидания. Еще раз извините.

Иванов побежал вниз по лестнице.

45

Людмила оторвалась от дверного глазка. Развернулась, упала спиной на дверь. Она улыбалась. Если это можно назвать просто улыбкой. На грани фола, истерики. Но радость была. Это абсолютно точно...

46

На следующий день Людмила проснулась поздно. В квартире было тихо. На душе тоскливо. Людмила встала, надела халат, прошла в кухню, открыла холодильник, достала йогурт. Села за стол, включила телевизор. Начала есть и тупо смотрела на экран. Шли местные новости. Вдруг мелькнула рожа Долдонова. Знакомые стены. Музей. Говорил диктор. Речь шла о том, что Долдонов победил в каком-то конкурсе директоров средних и средне-специальных учебных заведений. Что это уникально — такой молодой и сразу первый. И все это во многом случилось благодаря уникальному мини-музею, который создал новый и энергичный директор...

Людмила выключила телевизор.

Л ю д м и л а. Господи, неужели все только ради этого?

47

Людмила вышла из подъезда. Обошла дом, перелезла через оградку и пошла искать, согнувшись, среди кустов, свои антикварные вещи, которые выбросил Игорь. Кое-что нашла. Разбитую чашку. Очень обрадовалась, когда наткнулась на старинный плетеный кошелек, что-то еще...

48

Немногие найденные вещи лежали теперь за стеклом на полке польской стенки. За окном стемнело. Людмила смотрела на фонари и дома напротив. Поднялась. Прошла на кухню, включила свет. Сняла телефонную трубку, набрала номер. Долго ждала, затем сбросила, набрала еще раз...

Л ю д м и л а. Алё, Свет, привет. Игорь не у вас?.. Как не был на работе? А где же он? Нет, я понимаю... Не звонил... Ну как не беспокоиться?.. (*Помолчала.*) Знаешь, может, и бред, но у меня полное ощущение, что он в прошлую ночь тоже не ночевал... Ну как?.. Не знаю. Я сама рано легла, устала как собака, проспала все на свете. Я не видела, не помню, приходил он или нет. А утром я его тоже не видела. Никто меня не разбудил, никто не завтракал. Сейчас я поняла, что это вполне так и было... А Вовка не знает?.. Ладно, хорошо, извини. Пока... Да, спасибо, постараюсь... (*Положила трубку. Посидела. Сморщилась, собираясь плакать, но перебила себя, сняв трубку и набрав номер.*) Света... Извини, Светочка, хорошая моя, ты не можешь прийти? Я понимаю, но мне очень плохо, мне страшно, я с ума схожу... Ты представить себе не можешь: меня из техникума выгнали, Игорь пропал... Ну хоть на час, хоть на сколько, пожалуйста... конечно... Алё? Спасибо, мой хороший.

49

Людмила открыла дверь. У порога стоял Володя.

Л ю д м и л а. Привет. А Светка?

В о л о д я. Света поручила это мне. Вернее, я сам так решил.

Л ю д м и л а. Ты что такой серьезный? Заходи, чай будем пить... Ну?

В о л о д я. Не надо, Люд... У нас со Светой сейчас очень сложный период. И мы решили: может быть, некоторое время с вами не общаться.

Л ю д м и л а. Не поняла.

В о л о д я. Не будем углубляться. Все обо всем всё понимают. Если нет, еще лучше. Можешь считать меня полным кем угодно, но я прошу тебя и Иго-

ря нам больше не звонить. Скорее всего, мы на некоторое время уедем отдохнуть. Может быть, навестим сына... Не обижайся, Люд, это надо, поверь.

Л ю д м и л а. Я поняла, если так можно сказать... Но Игорь ведь работает со Светкой.

В о л о д я. У нас есть кое-какие варианты... И, знаешь, вам с Игорем я, кстати, желаю того же.

Л ю д м и л а. Спасибо... Игорь пропал, ты знаешь?

В о л о д я. Не беспокойся. Извини, конечно, но с такими, как он, ничего страшного обычно не случается. Извини.

Л ю д м и л а. Почему мы стали такими жестокими друг к другу, а, Вовка? Даже ты.

В о л о д я. Люд, не надо. К тебе я очень хорошо, нежно отношусь. Ты честная, хорошая, наивная, но вас двое, понимаешь?.. Ладно, всё. Извини, извини, извини, не падай духом. Спокойной ночи.

Володя пошел к лестнице. Людмила слышала, как он спускается. Закрыла дверь.

50

Людмила шла по улице. Что сейчас было в ней самое примечательное? Пожалуй, косметика. Женщина серьезного вида, идущая широко, по-мужски, и с густо накрашенным ртом...

Остановилась у ветхой пятиэтажки с одним подъездом и вывеской: «Общежитие машиностроительного техникума». Вошла внутрь. У турникета сидела вахтерша.

Л ю д м и л а. Добрый вечер. Я преподаватель истории машиностроительного техникума. Позовите, пожалуйста, Иванова Сергея.

В а х т е р ш а. Иванова исключили и выселили. Вы не знали? Какая же вы преподаватель машиностроительного техникума? Из отпуска, что ли?

Л ю д м и л а. Знала. Но я думала, что, может, он еще не уехал.

В а х т е р ш а. Этого я не знаю.

Л ю д м и л а. Но его выселили?

В а х т е р ш а. Как положено.

Л ю д м и л а. И никакой информации, где он?

В а х т е р ш а. У меня?.. А мне-то что?

Л ю д м и л а. Понятно. До свидания.

Людмила вышла во двор. И вдруг услышала голос.

И в а н о в. Стойте там... А лучше идите за те кусты.

Это был первый этаж. Иванов, натягивая куртку, вылез из окна, спрыгнул на землю, махнул в окно кому-то. Быстро подойдя к Людмиле, взял ее за руку и повел в сторону от общаги.

И в а н о в. Спрашивали у вахты?

Л ю д м и л а. Про что?

И в а н о в. Ну вы к кому пришли?

Л ю д м и л а. Да, спросила, а как иначе?

И в а н о в. Ненормальная вы, что ли?

Л ю д м и л а. Что я сделала?

И в а н о в. Вот не знаю пока.

Л ю д м и л а. Я ничего особенного не сказала. Я спросила, мне сказали — съехал.

И в а н о в. Посмотрим... Ладно, чем обязан?

Они остановились.

Л ю д м и л а. Да я бы не пришла. Просто мой муж пропал...

Иванов засмеялся, перебил Людмилу.

И в а н о в. И вы ко мне? Ну здорово, да... Ну-ну, весь внимание.

Л ю д м и л а. Что смешного? Ты же его видел в кафе.

И в а н о в. Ой, ой-ой-ой... Я его, наверное, видел последний. Всё, мне каюк. Прячте меня. У меня срок условный.

Л ю д м и л а. Что ты делаешь, смеешься?

И в а н о в. А вы?.. Может, вы меня сейчас на вокзал отправите ночевать с легкой ручки. А муж-то мне ваш чего? Бухает где-нибудь, баб щупает. Вы серьезно думаете, я с ним что-то сделал? На фига он мне сдался? Обычный плешивый трус. Не подошел даже... Сигареты есть у вас? Я забыл... Давайте хоть до магазина дойдем.

Л ю д м и л а. Ты почему так грубишь?

И г о р ь. Господи, да я к вам, как к богине... Только глупостей делать не надо. Вы же, наверное, помните, что вас из техникума уволили?.. Ну а что вы как маленькая себя ведете. Извините. Пива хотите?

Они подошли к магазину.

Л ю д м и л а. Не знаю.

Вошли в магазин...

Иванов показал женщине за прилавком, какое пиво ему нужно. Женщина за прилавком с каким-то вальяжным презрением делала простые операции: взять, поставить, пробить на кассе. И все метала взгляды между делом.

И в а н о в. Только даже не собирайтесь говорить, тетя, какой у вас сын смышленный и как он на вас похож. Я не сын этой леди. Я ее ученик. Мы очень дружим. Вы верите в дружбу ученика и учителя?.. А в дружбу мужчины и женщины?.. Молчите и не верите? Вот так вот и проживете жизнь, ни во что не веря. Разве это рациональная трата времени нам отведенного? Откройте, пожалуйста, бутылочки.

Иванов и Людмила вышли из магазина. В руках по пиву.

Л ю д м и л а. Ну ты наглец.

И в а н о в. Подождите, подождите, Людмила Сергеевна, я еще не договорил. Это, конечно, очень разумно, что искать любимого муженька вы пришли ко мне. Широко развевается пальто, распущенные волосы, красные губы... Стоит предположить, что если мы с вашим мужем сейчас были бы вместе, выпивали там за жизнь, занимались армреслингом на грязном столе, то вы, увидя милого его, бросились бы ему на шею вся вот такая, нет?

Л ю д м и л а. Ревность — порок, Иванов.

И в а н о в. Ревность — это супер, Людмила Сергеевна. Всё в кайф, что месит болото в душах. Даже похоть и грязные мысли. А в остальном просто держи себя в руках и будешь жить с собой в ладу и с этим вашим говенным обществом... Ну так что, вывел я вас на чистую воду или нет?

Л ю д м и л а. Ты о чем?

И в а н о в. Ко мне пришли?

Л ю д м и л а. Успокойся, Иванов.

И в а н о в. Господи! Йес! За это я хочу жить в мусорном баке за вашим домом. Пока я еще мочой не воняю, можно поцеловать вашу ручку?

Л ю д м и л а. Ненавижу, когда так омерзительно дурачатся.

И в а н о в. Это очень плохо, Людмила Сергеевна. Вам-то не знать, когда закончится флирт, начнутся тупость и враки. Тело будет спать с телом. Душе лучше будет с первой встречной. Это то, что называется «серьезно». Поэтому мы с вами никогда не поженимся.

Л ю д м и л а. А ты уже рассматривал и этот вариант?

И в а н о в. Было дело.

Л ю д м и л а. Ничего себе новости.

И в а н о в. Да, со мной нормально. Хотите, я вам духи куплю? У меня деньги есть. Мне ваш запах не нравится. Стандарт.

Л ю д м и л а. Хам.

И в а н о в. Нет. Я самый родной вам человек, вы еще этого пока не поняли.

Л ю д м и л а. Слушай, родной, вот ты не по годам такой умный, ты учиться-то, вообще, собираешься?

И в а н о в. То ли вы, Людмила Сергеевна, от пива глупости говорите, то ли нарочно провокационные вопросы задаете, чтоб послушать, как я языком мелю. Надо мне вас, Людмила Сергеевна, от банальности отучать. Пони-

маю, светская беседа плюс разница в возрасте. Забейте. Я мужчина, вы женщина. Что, нам поговорить не о чем? Ладно, отвечу на ваш вопросик вопросиков. Я никем не хочу быть. Кем буду, тем и нормально. Жить, вот это ничего. Пока так, потом как-нибудь по-другому. Как пойдет. И это, по-моему, отлично. Вас вот хочу любить и, чтоб вам понравиться, могу вот это дерево до корня сгрызть. Потому что клево, потому что я счастлив от этого. А потом... Представляете, сейчас мы начнем говорить — о том, как я вас, например, разлюбил, и хожу, как дурак, и признаться боюсь, и вру, и делаю вид там какой-то. Потому что расстроить боюсь, расстроиться боюсь. Тёрок, в общем. Вам хочется сейчас это обсудить?.. Ну, а что тогда? Зачем мне кем-то обязательно *быть хотеть*? Я есть. Я отменный молодой перец. Я иду в ногу с любимой женщиной, а она держит меня под руку, что у меня аж волосы под мышками шевелятся.

Л ю д м и л а. И куда мы идем, отменный перец?

И в а н о в. Как куда? Искать мужа вашего. Он вам нужен или уже нет? Морги, больницы обзвонили?.. Что ж вы? С этого обычно начинают... Ну ладно, пойдем по следу.

Л ю д м и л а. Куда?

И в а н о в. Пешком далековато. А на автобус у меня денег нет. Только не смеяться, у меня впереди не только тюрьма и армия...

51

Они вошли в дверь под вывеской «Упоение». Безлюдно, и все по-прежнему. Сели за столик. Людмила с любопытством огляделась. Встретилась взглядом с Ивановым. Иванов кивнул.

И в а н о в. И все-таки я вас дождался.

Людмила усмехнулась. Подошла официантка. Не Лена, другая, на бейдже значилось: «Лариса». Лариса принесла меню.

И в а н о в. Извините, Лариса, мы немного по другому поводу. Нам нужно найти человека. Последний раз его видели в вашем заведении. Позавчера.

Л а р и с а. А вы кто?

И в а н о в (*кивнув на Людмилу*). Жена.

Лариса окинула взглядом Людмилу.

Л а р и с а. Я не работала позавчера.

И в а н о в. Мы знаем, что тогда работала Леночка. Нам бы как-нибудь с ней пообщаться.

Л а р и с а. Она завтра выходит.

И в а н о в. Лариса, посмотрите на эту женщину, она сможет ждать до завтра? Телефон, и всё... Последняя надежда...

Л а р и с а. Подождите минутку.

Лариса удалилась.

Л ю д м и л а. Не надо было... Может, он уже дома.

И в а н о в. Первое, что вы сделаете, позвоните ему... Людмила Сергеевна... И перестаньте уже чувствовать себя неловко. Вы-то в чем виноваты?

Людмила посмотрела на Иванова.

Л ю д м и л а. Не знаю.

И в а н о в. Мы ищем вашего мужа. Или займемся чем-нибудь покриминальней?

Л ю д м и л а. Перестань.

И в а н о в. И вы не тряситесь. Кофе хотите?

Подошла Лариса. Заметно взволнованная. Нагнулась к Иванову.

Л а р и с а. Можно вас на минутку?

Иванов ободряюще кивнул Людмиле. Поднялся из-за стола. Вдвоем с Ларисой они прошли сквозь бамбук на нитках и оказались в служебном помещении.

Л а р и с а. Я позвонила Ленке, сказала, что тут ищут какого-то мужика... Подумала, что лучше сказать. Короче, он у нее. Он ее тоже уже достал. Через час или полчаса она его хочет выставить. Он пьяный. В общем, все с ним нормально. А как вашей спутнице сказать, я не знаю.

И в а н о в. Я придумаю. Спасибо... Погодите секунду, не выходите пока...

Л а р и с а. Что?

И в а н о в. Всё, готов, пошли... Улыбайтесь, пожалуйста.

Иванов вышел в зал, сел напротив Людмилы.

И в а н о в. Ничего не знает. Сидел, говорит, ушел. Выпил четыреста, пока кому-то звонил. Не дозванивался. Конечно, кому — она понятия не имеет.

Л ю д м и л а. Почему нельзя было просто сказать?

И в а н о в. Может быть, испугалась ваших непланируемых проявлений.

Л ю д м и л а. И чего ты улыбаешься?

И в а н о в. Улыбаюсь, да?.. Странно... (*Прокашлялся, снова посмотрел на Людмилу.*) Ну вот зачем я вам вру, а, Людмила Сергеевна?

Л ю д м и л а. Что происходит? Где он?

И в а н о в. Да нормально с ним все, отлично... Ох, мать вашу, момент истины... Труднее, чем в любви признаваться... Короче, муж ваш у официантки из этого бара на дому.

Людмила не ответила, взяла меню, оставленное Ларисой на столе. Раскрыла. Долго смотрела в центр страницы.

И в а н о в. Алкоголь на последней... Людмила Сергеевна, не заморачивайтесь вы так. Знаете, как может быть на самом деле? Мужичье в этом возрасте начинает беситься от своей никчемности. А от этого их пучить начинает. Редкие запои, редкие бабы, желательно помоложе жен, вроде попутных официанток и проводниц на фоне загубленной жизни. У меня дома такой же пендык творится, один в один.

Л ю д м и л а. Слушай, а может, у тебя комплекс известный, про то, как любишь мамочек, потому что папочки плохие? Своей сказать кишка тонка, изложил литературно, вроде как выговорился, оправдался. Мало показалось. За другую взялся, за училку. Объявил себя Иисусом, более подходящего ничего не нашлось. Да и вряд ли ты чего знаешь. Седла какие-то, суды, бред... Альтруистские сексуальные услуги для стареющих униженных мужьями баб, какой я, по-твоему, являюсь. Нет, ты прав, я такая и есть. Наверное, не нарадуешься сейчас, какой ты правый оказался. Я по глазам вижу. Ну, что тебя еще про мою жизнь интересует, чтоб ты меня в покое оставил? Пожалуйста: Игорь мне десять лет изменяет с моей подругой. Десять лет я знаю всё и делаю вид, что ни черта не знаю. И живу с ним. И дочь с ним вырастила. И в магазины с ним хожу сапоги зимние покупать. И телевизор с ним смотрю. И книжки обсуждаю. И в постель с ним ложусь... Ну, перебей меня, наставь на путь истинный... Что, вундеркинд, вывела я тебя на чистую воду?

И в а н о в. Вы его любите?

Л ю д м и л а. А это не твое дело. Вот, может быть, кстати, в чем вся проблема... Господи, кажется, полегчало... Ладно, я пошла домой. Хочешь проводить, провожай. Там что-то мрачновато. Только больше никаких разговоров.

52

Типичный пивной ларек в спальном районе. Длинный стол на трубе, врытой в землю. Два мужика сгорбились над пивными кружками. С ними Игорь. Он пьян.

И г о р ь. Видите, это мой дом, там сидит моя жена. А я два дня дома не ночевал. Уравнение, блядь... И еще, мужики, никогда не общайтесь с официантками, они каждые пять минут пепельницу выносят. Сначала забавно, а потом свихиваешься... Опа!

Игорь шатнулся от стола и пошел в сторону дороги...

Людмила и Иванов шли по темной улице. Иванов был мрачен. Это заметила Людмила. Остановилась, повернула его к себе лицом.

Л ю д м и л а. Не торопись жить, ладно?... И понимать тоже не торопись. Все у тебя будет хорошо.

Иванов серьезно смотрел в глаза Людмиле.

И в а н о в. Значит, у меня остается один выход — отбить вас.

Л ю д м и л а. Опять?

Она обняла его, как друга... И оттолкнула. Впереди в десяти метрах от них стоял Игорь.

Л ю д м и л а. Вот дура, а... (*Иванову.*) Испарись.

И в а н о в. Как? Крэкс-пэкс?

Л ю д м и л а. Исчезни, говорю.

Людмила пошла к Игорю.

Л ю д м и л а. Где ты был? Я с ума сходила. Почему ты не звонил?

И г о р ь. Сейчас объясню. Дома. Не здесь же. Пойдем.

Л ю д м и л а. Игорь, перестань...

И г о р ь. Что? Что перестать, любовь моя? (*Улыбнулся.*) Все хорошо.

Он мягко обнял Людмилу и повел к дому.

53

Иванов ходил у подъезда, приговаривая: «Трус, мразь, трус, мразь, трус, трус...» Обошел вокруг дома. Смотрел на окна. Ну горят и горят, ничего подозрительного. Вернулся к подъезду и увидел, что подъехала «скорая». Врач и санитар с ящиком зашли в подъезд. Иванов постоял немного. Потом подошел, постучал в окошко к водителю. Тот открыл глаза: «Чего?»

И в а н о в. К кому?

В о д и т е л ь. А тебе что?

И в а н о в. Не в тринадцатую?.. Я из дома сбежал, как бы там с матерью чего, сердечница...

В о д и т е л ь. Орел. Чего ж экспериментируешь, коли знаешь, садюга?.. В тринадцатую вроде, да.

Вскоре вышли врач с санитаром.

В р а ч. Чего тут, Василич?

В о д и т е л ь. Да вон, виновник с повинной. Как там?

В р а ч. Нервишки. Демидрол вколол. Спит. Поехали.

Хлопнули двери.

В о д и т е л ь (*Иванову*). Жива. Довел мамашу. Папаша есть?

И в а н о в. Зверь.

В о д и т е л ь. Вот и хорошо. Иди по-тихому, от папаши ремня получи и не перечь. А с утра мамане покаешься. Простят, поди.

И в а н о в. Спасибо. Так и сделаю.

Водитель дал задний ход. «Скорая» уехала. Иванов сел на скамейку.

54

Игорь открыл дверь. Видок плачевный. Пьяный, уставший, в трусах. Увидел у порога четверых парней. Среди них были Иванов и Гомельский.

И г о р ь. Здрасьте.

«Здравствуйте», — ответили трое почти хором.

И в а н о в. Я за ней.

Иванов оттолкнул Игоря плечом и прошел в квартиру. Людмила лежала на диване. В одежде. Спала. Иванов присел у дивана. Осторожно потрогал за плечо.

Из коридора донесся голос Игоря.

И г о р ь (*за кадром*). Шесть кубиков, парень. Ее сейчас хоть без парашюта об асфальт бросай, не проснется.

Игорь сидел в коридоре на ящике для обуви. Над ним стояли Гомельский и еще двое.

Г о м е л ь с к и й. Молчи сиди.

И г о р ь. Ой, блядь, какие тимуровцы страшные пошли.

Вышел Иванов, снял с вешалки плащ Людмилы, взял сапоги. Снова ушел в комнату.

И г о р ь (*Иванову, в комнату*). Ты, баран, блядь! Что ты там делаешь?! Трахаешь ее, что ли?! На х... она тебе нужна? Ты что, извращенец?! Да забирай ты ее в п—ду, кобыле легче... Я с ней мудохался, теперь ты. Давай...

И поплел что-то едва слышное и различимое, в пол.

Вскоре в коридоре появился Иванов с Людмилой на руках. Игорь заржал.

И г о р ь. Ой, не могу, где же моя, блядь, фотовспышка?

И в а н о в. Мужики, денег дайте.

Парни зашарили по карманам. Что-то появилось. Сложили вместе, сунули Иванову в карман куртки.

Г о м е л ь с к и й. На моторе не советую, не поймут.

И в а н о в. Ладно, дверь откройте.

Г о м е л ь с к и й. Сколько нам его держать?

И в а н о в. Не знаю. Полчаса, час.

Г о м е л ь с к и й. Да он не марафонец ни фига, полчаса и срубится.

И в а н о в. Спасибо, мужики.

Иванов с Людмилой на руках вышел из квартиры.

Г о м е л ь с к и й (*одному из парней*). Чего замерз, лифт вызови.

55

В городе светало. В одной из пятиэтажек на лестничной площадке второго этажа у окна сидел на полу Иванов. На вытянутых его ногах, свернувшись, спала Людмила. На ней был плащ и сверху куртка Иванова. Сергей смотрел в окно. Людмила открыла глаза. Иванов улыбнулся ей. Людмила потянула затекшую шею, огляделась, как смогла, поежилась.

Л ю д м и л а. Что это?

И в а н о в. Это? Это доброе утро... Извини, я не мог тебя долго нести. Плюс менты, и автобусы не ходят. А таксист со страху обкакался.

Л ю д м и л а. Что происходит?

И в а н о в. Я тебя похитил.

Л ю д м и л а. Который час? (*Встала.*) Голова болит. Где это, что за дом?

И в а н о в. Не знаю. Не доходя телевышки... Что ты ищешь?

Людмила нервно шарила по карманам плаща.

Л ю д м и л а. Где мои ключи?.. Слава богу.

Достала ключи, зажала в руке.

Иванов тоже к тому времени встал, разминая затекшие конечности.

И в а н о в. Я понимаю, джигит я не очень кчемный. Но мы запросто можем поехать сейчас в общагу, согреться, обсудить, что нужно.

Л ю д м и л а. О, всё, Иванов, всё...

Людмила пошла вниз по лестнице.

И в а н о в. Что всё, Людмила Сергеевна?

Л ю д м и л а. Всё...

И в а н о в. Людмила Сергеевна!...

И в этот момент откуда-то с верхнего этажа выбежала собака. Мелкая, в грязную кудряшку. Стояла и лаяла на Иванова, подпрыгивая передними лапами. Лаяла и лаяла без конца. С вариантами: то рыча и скаля мелкие зубы, то опять начинала гавкать, пуская слюну, выдавая азбукой морзе всю свою глупую собачью абстрактную ненависть...

Иванов пошел вниз.

56

Иванов вышел из подъезда. Огляделся. Людмила удалялась по улице.

И в а н о в. Людмила Сергеевна, я все равно что-нибудь придумаю!

Людмила вряд ли услышала, свернула за угол дома.

57

Людмила открыла входную дверь. В квартире было тихо. Она вошла, разделась. Прошла в кухню. На холодильнике под магнитом нашла записку: «Я на работе, позвони». Людмила взяла телефон, набрала номер.

Л ю д м и л а (*в трубку*). Здравствуйте, это мама Сизовой Ольги из комнаты десять ноль три, позовите ее, пожалуйста, если она там. Спасибо... (*Ждет.*) Здравствуй, дочка. А ты почему не на занятиях?.. Верю-верю. У меня тоже вторая пара. Ну как ты там?.. Я тоже скучаю, милая. Ты расскажи, расскажи... Что? Не знаю. Как тебе в институте?.. Ну а что ж поделать, это только начало. Сама захотела в Москву. Я тебя отговаривала... Да слышала сто раз уже. Не ворчи. Соседка как твоя? Зубрила. Вот и хорошо, и тебе не помешало бы. Доча, не спорь, первый курс самый важный, потом хоть романы крути — я тебе этого не говорила. Кстати, как твой Олег?.. Ну не хочешь, как хочешь. Не ссорьтесь, он хороший... Да как у нас? Все тихо, все по-прежнему. Холодно стало, а окна заклеить времени нет. Каждый вечер с отцом собираемся и бестолку. Устает он тоже... На базар, конечно, это святое... Ты же знаешь отца, чтоб его поднять в воскресенье. Да сейчас и бабуль стало поменьше, то ли холодно совсем, то ли умирают потихоньку. И продают уже всякую ерунду. Раз в три недели, может, на что-нибудь стоящее наткнешься. А так скучно, как всегда... Ты лучше скажи, когда приедешь?.. А на Новый год?.. Не грущу, не грущу... Да, я... Куда мне? Работа. И у папы то же самое... Ладно, дочка, а то мы весь семейный бюджет сейчас проговорим... Целую тебя, да. Соседке привет передавай... Тебе прислать что-нибудь?.. Не знаю, картошки могу... Ну мальчиков попросишь... А что, гениям кушать не надо?.. Может, вещи какие-нибудь?.. А денег?.. Пришлю, хорошо. Ладно, ладно... Надумаешь еще чего, позвони... Что ты говоришь?.. Как Ваня приезжал?.. В Москву к кому?.. К тебе?... Я не молчу, я не понимаю. Дочка, зачем тебе это?.. Ну как я не понимаю? Да, не понимаю! Но у него же?.. Как, ну и что?!.. Не кричу. А Олег?.. Не бросай трубку... Ольга!..

БЕАТА ТЫШКЕВИЧ

Не всё на продажу

Одно путешествие всегда отличается от другого. Все зависит от того, в какой период жизни мы в него отправляемся, с кем и куда. В поездку мы не едем просто так, мы отправляемся за приключением.

Больше всего я люблю ездить с какой-то определенной целью, чтобы быть занятой, пребывать среди людей, которые живут интенсивно и работают много. Мои поездки, как разные этапы жизни, тоже помечены фильмами.

Ехать куда-нибудь без конкретной цели — все равно что идти на прогулку. А само слово «прогулка» вызывает у меня протест. Я, например, всегда мечтала увидеть Индию по-своему, одна, а не с группой туристов. И эта моя мечта сбылась самым неожиданным образом...

Польское консульство в Нью-Дели приглашало в связи с разными датами и мероприятиями местных знаменитостей, политиков, деловых людей, художников. Иногда показывали наши фильмы. На одну из таких встреч, устроенных консулом Анджеем Вуйциком, пришел известный индийский продюсер господин Тивари. В тот раз показывали «Сегодня ночью погибнет город», в котором я играла немку Магду. Его так покорил этот образ, что он возмечтал увидеть меня в роли... греческой принцессы красавицы Елены. Он прилетел в Польшу, пригласил меня в Индию и предложил сыграть в фильме «Александр и Ханакая».

Это было очень неожиданное предложение, но я ужасно обрадовалась. Фильм, в котором мне предстояло выступить, рассказывал об истории войн Александра Македонского и о национальном герое Индии Ханакае, который жил каких-нибудь триста лет спустя... Уже это изумляло и интриговало. К тому же мой контракт, заключенный сроком на три месяца, обещал хорошие деньги. Я сразу же согласилась, ничто меня всерьез не держало в Варшаве, тогда у меня еще не было семьи, дома, детей. С Анджеем мы не состояли в браке, а мои съемки в «Пепле» подходили к концу. На горизонте маячило большое приключение.

«Не следует, — говаривала моя Мама, — равнодушно проходить мимо подвернувшегося шанса. Он может не повториться!»

Я должна была лететь в Дели в конце сентября 1965 года. Я предчувствовала, что это будет путешествие всей моей жизни, его предвкушение символизировал нарисованный на авиабилете маленький магараджа на ковре-самолете...

В Нью-Дели мы приземлились на рассвете. Неправдоподобно прекрасный восход солнца и красная пыль, поднятая самолетными двигателями. Одетые в развевающиеся сари женщины вырывали сорняки и бросали их в огромные корзины, которые потом несли на головах. С грацией танцовщиц они уклонялись от могучих волн воздуха, разгоняемых приземляющимся лайнером.

Я волновалась сразу обо всем: будут ли меня встречать, где меня поселят, справлюсь ли я, не зная английского, будут ли сдержаны обещания, данные

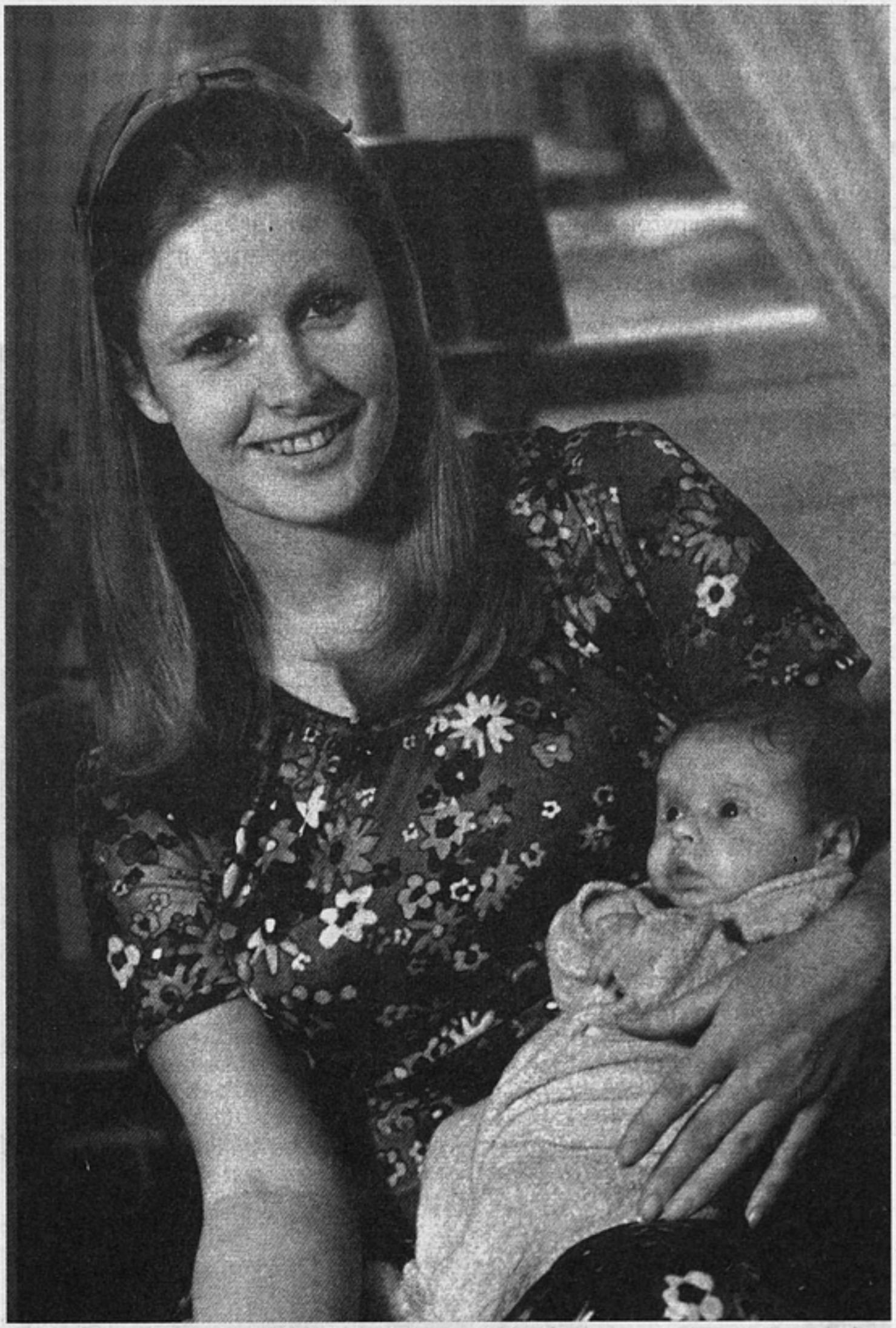
Окончание. Начало см.: 2007, № 7.

Фрагменты. Публикуется по: Beata T y s z k i e w i c z. Nie wszystko na sprzedaz. Studio Marka lebkowskiego, Warszawa, 2003.

©Beata Tyszkiewicz.

©Ирина Рубанова *(перевод, примечания)*.

Выражаем благодарность Беате Тышкевич за предоставленное право опубликовать фрагменты и фотографии из ее книги.



Каруся была очень маленькой

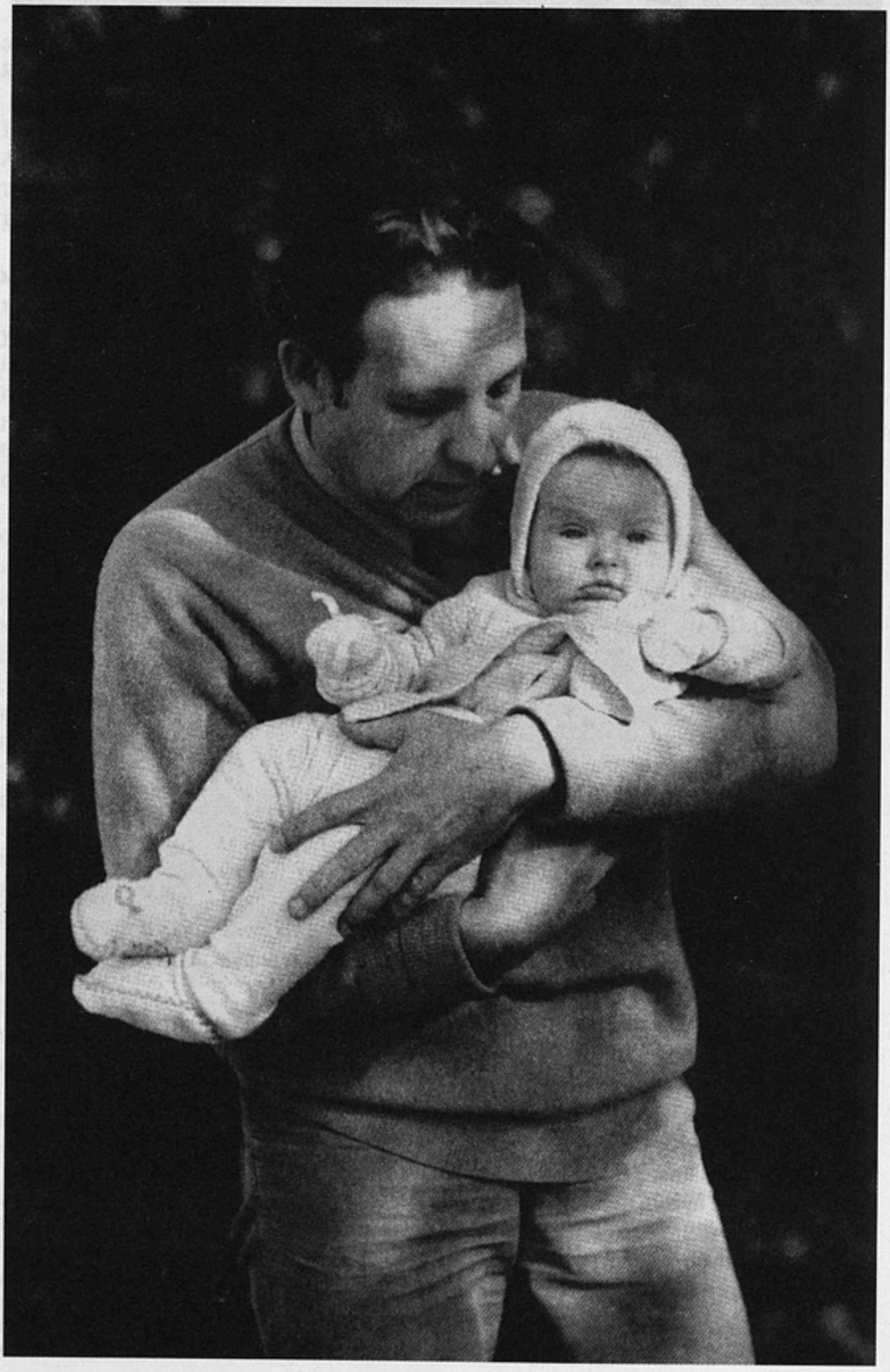
в Польше? Разумеется, я знала, что в случае чего всегда могу обратиться в польское посольство.

Когда открылись двери самолета, на нас обрушился вал влажной жары. В секунду все на мне стало мокрым, платье прилипло к телу. Нам объявили, что самолет сразу летит дальше и поэтому я должна идти в багажное отделение и отыскать там свой чемодан. Все происходило медленно, никто не спешил, никто не бегал, не повышал голос. А я по инерции продолжала торопиться. Прошло несколько недель, прежде чем я успокоилась и выровняла свой ритм жизни в соответствие со здешним.

В аэропорту меня ждал сам господин Тивари со свитой. В знак приветствия он украсил меня гирляндой из цветов туберозы и жасмина, после чего повез в город. Меня ожидали апартаменты в самом дорогом отеле «Тадж-Махал».

Мне хотелось себя ущипнуть, так это было неправдоподобно великолепно! Я еще никогда не видела такого богатства — мраморные мозаики, орнаменты, насыщенные цвета, сверкающие золотом и серебром детали, густые благовония. Всё как в сказке!

Из комнат открывался роскошный вид. Здесь было прохладно, кондиционер работал с полной нагрузкой. Я выключила его и открыла окна. Ворвался шум улицы, отличный от шума европейских городов. Тысячи наслаивающихся один на другой звуков, целые оркестры автомобильных клаксонов, которыми оснастили свои повозки рикши. Я устала после путешествия, от первых впечатлений и потому вскоре заснула.



Мы оба с Анджеем постоянно носили Карусю на руках

Около пяти утра меня разбудил стук в дверь. Я открыла. В коридоре стоял человечек в высоком тюрбане, с огромным подносом и... пел: «Early morning tea! Early morning tea!»[1] Он в буквальном смысле вплыл в номер, быстро позакрывал окна и включил кондиционер. Я почувствовала себя так, будто провинилась и мне сделали выговор: видимо, не следует открывать окна. Поставив поднос с чаем на стол, человечек, не переставая кланяться, исчез за дверью. Ну совсем как в сказке — опять показалось мне. На подносе стояли две чашки тонюсенького фарфора, чайник с душистым чаем и печенье. Вид этих двух чашек произвел неожиданный эффект: я вдруг почувствовала себя странно одинокой. У Анджея шли в Болгарии натурные съемки к «Пеплу». А я была от него так далеко, так страшно далеко...

Итак, фильм, в котором мне предстояло участвовать, назывался «Александр и Ханакая». Его продолжительность планировалась на четыре часа экранного времени, что не редкость для индийского кино. За режиссуру взялся Анд Сантоши, он же одновременно был автором песен и музыки, играющей, как известно, в тамошних фильмах очень важную роль. В контракте предусматривалось, что я буду танцевать и петь, само собой — на хинди.

Я мало знала индийскую кинематографию, собственно, почти ничего, кроме того, что там снимают тысячу двести фильмов в год. Производство фильма продолжается от трех до... десяти лет. Каждый может стать продюсером. Многие смельчаки постоянно пробуют это осуществить. Процедура выглядит следующим образом: достаточно снять сцену, показать ее дистрибьюторам или прокатчикам, они могут вложить свои деньги в съемки следующей сцены. Потом две отснятые сцены показываются следующим дистрибьюторам. И так далее, пока не сложится вся картина. Индийское кино — это чистое развлечение. На сеансы, которые длятся по нескольку часов, индийцы приходят семьями. Кино — их национальная страсть. В Индии десять миллионов зрителей ходят в кинотеатры ежедневно.

В 20-е годы прошлого века господин Тивари был серебряным и золотым королем в штате Бомбей. Во всяком случае, так он о себе говорил. В 40-е годы все проиграл на бирже. От старых добрых времен остались у него два дома, две жены и старый белый «Мерседес». Он ходил в длинном — по колена — пиджаке-жакете с характерным стоячим воротником и широких шароварах, иногда надевал жилет. Зимой на приемы являлся в черном костюме, в остальное время года одевался в белое. На жакете были самые дорогие на свете пуговицы — из оправленных в платину бриллиантов! Было этих пуговиц ровным счетом одиннадцать. Он пытался убедить меня, что это самые дешевые пуговицы, потому что один комплект служит ему для всех жакетов, к тому же он может приспосабливать их и для жилетов.

Прошло три месяца со дня моего приезда, а у меня не было ни одного съемочного дня. Шла какая-то таинственная подготовка. Мне продлили контракт, объявили, что первый съемочный день состоится у меня 24 декабря, в день нашего сочельника.

Жара меня изматывала. Мы полетели в Бомбей, там находятся все крупные киностудии. Влажность воздуха здесь достигает 97 процентов. Я несколько раз побывала в польском консульстве, где познакомилась с советником по торговле Лешеком Ружанским, его женой и их дочкой Эвой, которой было тогда шестнадцать лет. Я предложила, чтобы свободно владеющая английским Эва стала моей переводчицей и секретарем, и попросила, чтобы нас переселили в отель, расположенный ближе к морю.

С Эвой мы поселились в двух удобных апартаментах в отеле «Сан & Сенд», расположенном в пятнадцати милях от Бомбея между аэродромом и городом, на прекрасном необозримо просторном золотистом пляже. Шум улицы сменился мягким рокотом океана. К отелю примыкал район вилл Юху-Бич. Здесь в роскошных домах обитала элита индийского кино: три знаменитых брата Капур, Чатен Ананд, Фероз и Аббас Хан и Мира Кумари. Кинематографис-

[1] Ранний утренний чай (*англ.*).

ты в Индии — это очень состоятельное сообщество, они могут позволить себе ослепительную роскошь. В «Сан & Сенд» останавливался, приезжая на отдых, король Непала. Он был моим соседом. Хозяин гостиницы, грек, исполнял все наши пожелания. Специально для нас он пек кокосовое печенье и, несмотря на сухой закон, угощал нас шампанским. В этом отеле селились экипажи голландских авиалиний, поэтому у нас всегда были свежие голландские сыры, молоко и масло.

Господин Тивари рассчитывал, что на индийском кинематографическом небосклоне я взойду звездой. С этой целью он дал в мое полное распоряжение американский лимузин «Импала» с шофером. Еще в Нью-Дели он устроил в мою честь прием на шестьсот персон. В саду около отеля соорудили огромные цветные шатры. В числе приглашенных были и польские гости, поэтому «Балатона»[2] доставила мне типично польские кушанья: свиные колбаски, пикантные сосисочки, охотничьи колбаски, так называемые кабаносы, — это был организованный мною «польский стол». На «индийском столе» внимание привлекал рис, покрытый пластинками серебра высокой пробы, причем это серебро можно было есть, очень острое карри из разных сортов мяса, рыба, завернутая в таинственного происхождения листья, разнообразных вкусов чатни и очень сладкие десерты. Каково же было мое изумление, когда индусы, которым религия запрещает есть свинину, смели все польские деликатесы! С детской простотой они объясняли, что теперь будут молиться, потом совершат омовение в Ганге и таким образом очистятся от греха чревоугодия.

Старания господина Тивари имели отклик в польской прессе. Дотошный корреспондент в Голливуде Збигнев Роговский сообщал в «Пшекрое»: «Беата Тышкевич пребывает в Индии в течение нескольких недель. Здесь она снимается в фильме «Александр и Ханакая». Говорят, что с целью сделать ей и фильму рекламу пани Беате предлагали выйти замуж за индийского миллионера, позже она могла бы с ним незамедлительно развестись. Наша актриса, однако, не воспользовалось такой пропозицией»...

Разумеется, все это было неправдой.

Похоже, я подвела господина Тивари и не стала звездой индийского кино. Я плохо себя чувствовала в Индии, меня травмировала окружающая нищета, смущало всеобщее заискивание, я не могла воздержаться от того, чтобы не заступиться за слуг, кормила бездомных собак... Такое поведение не к лицу звезде, в особенности в Индии, в обществе глубоко укорененной кастовости.

В то же время, что и я, в отеле «Сан & Сенд» жил сэр Ричард Аттенборо, который уже тогда собирал материал для фильма о Ганди, многими годами позже (в 1983 году) награжденного аж восемью «Оскарами». Мы говорили о Ганди и будущем фильме за общими ужинами. Сэр Ричард особое внимание обращал на низшую касту — «неприкасаемых», людям этой касты запрещено прикасаться ко всем, кто в эту касту не входит, и нельзя позволять, чтобы кто-нибудь вне касты прикасался к ним. Когда «неприкасаемый» просил воды, ему нельзя было дать стакан. Можно было только налить воду в его посуду.

У меня был личный слуга Джон, странное имя для индуса. Он обожал стирать мое белье. Мне было неловко, и я старалась опередить его в этом занятии. Мести или мыть пол Джон нанимал другого слугу. Он принадлежал к касте, которой запрещалось касаться всего, что лежит на полу. Однажды испортился кондиционер, и вода стала капать на пол. Я вызвала Джона, чтобы он навел порядок. Очень вежливо он поставил меня в известность, что его слуга уже ушел домой, а он не притрагивается к полу... Я вынуждена была взять купальные полотенца и собрать воду. С этого момента я полностью лишилась его уважения.

---

[2] «Балатона» — аналог советской «Березки», сеть магазинов, торговавших на свободную валюту.

Я в индийской сказке «Александр и Ханакая»

Нечто подобное произошло и с приставленной к нам господином Тивари персональной охраной. Это были двое мужчин могучего телосложения, которые должны были обеспечивать в отеле нашу безопасность. В Индии в ту пору был сухой закон, в отеле требовалась специальная книжечка, на основании которой разрешалось получить месячный лимит алкоголя: одну бутылку виски или шестнадцать бутылок пива либо определенное количество коктейлей (нашим любимым был «Том Коллинз»). Естественно, мы с Эвой не могли поглотить такое количество выпивки, и наши стражи напивались за наш счет. В течение нескольких дней они редко показывались, а когда показывались, то изнывали от скуки. Спустя пару недель и вовсе исчезли.

Меня приводили в отчаяние дети-попрошайки. Чтобы выпросить деньги, люди в Индии стараются возбудить к себе сочувствие. С этой целью они ходят по горящим углям, ступают по торчащим острием кверху гвоздям, старики ложатся на землю и кладут себе на грудь огромные камни... На пляже отеля выступала семья, показывавшая сцену, от которой кровь стыла в жилах: высоко, как только у них получалось, они подбрасывали вверх младенца или привязывали его к очень длинной палке, а потом размахивали ею в разные стороны... Эти выступления были их борьбой за выживание. В Индии человек не бунтует против своей нищеты, он благодарит судьбу за то, что она вообще дала ему возможность существовать.

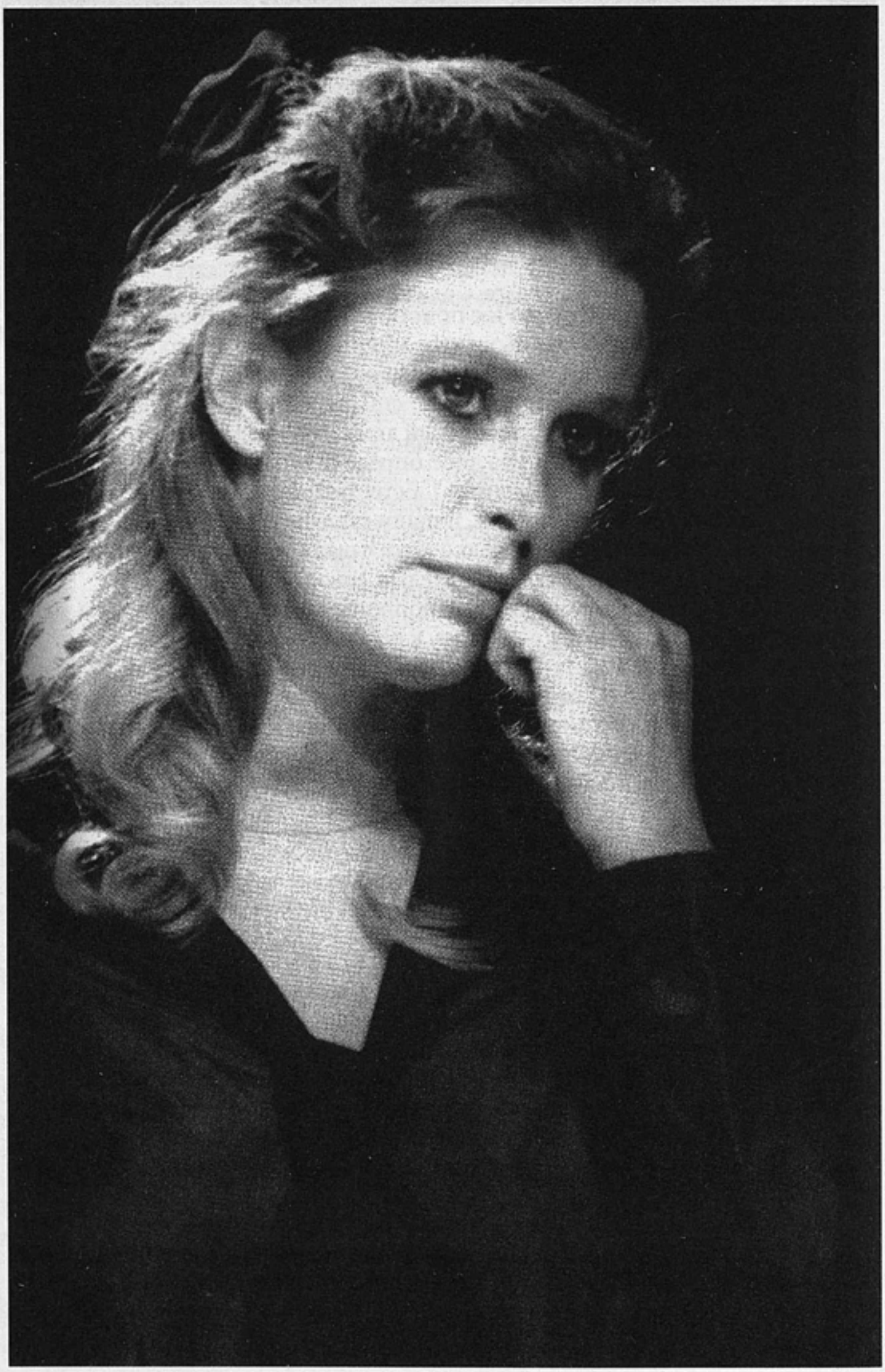
В течение восемнадцати месяцев моего пребывания в этой стране мне не случилось самой открыть входные двери, они всегда распахивались передо мной, как и двери лифта, потому что всегда кто-то их услужливо открывал. То же и в ресторане: швейцары всегда были готовы услужить тебе. В вестибюле отеля нас ожидал нанятый господином Тивари мальчик, в обязанности которого входило взять у нас покупки и отнести их в номера.

Когда, возвращаясь из Индии, я оказалась в Париже, я не могла избавиться от впечатления, что все на меня натыкаются, я ведь уже привыкла к тому, что прохожие должны передо мной расступаться. Инстинктивно и автоматически я останавливалась перед входом в ресторан, ожидая, что кто-то распахнет передо мной дверь.

На рождественские праздники ко мне в Бомбей прилетел Анджей с настоящей маленькой елочкой, украшенной игрушками и сладостями. В день сочельника мы рано пришли на киностудию, где, согласно уверениям господина Тивари, наконец должны были начаться съемки сцен с моим участием. Мы увидели такой огромный павильон, что его трудно было даже

охватить глазом. Но павильон был пустой — без осветительных приборов, без камер. Посреди стояла козетка принцессы, невероятно пышная. И всё. В течение нескольких часов вообще ничего не происходило. Измученный ожиданием Анджей, способный спать в любых условиях, заснул на нарядной козетке.

Я пошла туда, где, по моим расчетам, располагались помещения костюмерных и гримерные. Там мне подали соленую пахту, популярный прохладительный напиток, богатый белком и кальцием, а потом начали красить, причесывать и одевать в платье, искусно расшитое сотнями жемчужинок, само собой разумеется, ненастоящих. Реализму здесь не придавалось ни малейшего



Фильм «Человек с бритой головой» в постановке Андре Дельво. Я в роли молодой Фран

значения. Несмотря на то что рядом были естественные сады, поразительные по своей красоте, мы играли в декорации, построенной для нужд картины, в придуманной зелени, абсолютно искусственной. Только животные были настоящие — леопарды и слоны. Жара стояла такая, что один из слонов потерял сознание. Сцена выглядела трагикомично: вокруг гигантского животного бегали, хлопотали, его обливали ведрами холодной воды, но рядом со слоном ведро больше походило на наперсток...

Через несколько минут я вернулась в основной павильон. Анджей продолжал дремать на козетке, а в центре портные сшивали гирлянды из настоящих цветов туберозы и гвоздики. Ими оплели все помещение. Я была очарована сказочно разноцветной и душистой декорацией, однако заметила, что от чересчур сильного света красиво собранные цветы быстро вянут, о чем сказала господину Тивари. «Через два часа будет новая декорация», — спокойно, с улыбкой заметил он.

Как все индусы, господин Тивари не ведал спешки и нетерпеливости. В Индии все имеет свое время, время это находится в соответствии с высшим предназначением, на которое земное существо не имеет ни малейшего влияния. Поэтому, наверное, никого не удивляло, что в историческом фильме могут встретиться Александр Великий и Ханакая, которые в действительности жили в разные эпохи.

На самом деле в съемочном павильоне ничего не происходило, пока не появился Предиб Кумар, один из самых знаменитых артистов индийского кино, звезда первой величины. Его время стоило очень дорого. За ним ходили двое слуг. Один держал над его головой зонт, другой подавал попеременно то стаканчик виски, то пахту с различными добавками. Этот же слуга зажигал ему сигарету в длинном мундштуке. Делал он это по канону церемониала, содержащего, на мой посторонний взгляд, избыток униженной услужливости: сначала он сам затягивался дымом и только потом подавал сигарету своему господину.

Мне сказали, что Предиб Кумар очень востребованный актер: он играет одновременно в... семидесяти девяти фильмах! Он заезжал на съемки не более чем на два часа, чаще всего в костюме к другому фильму. Костюма он не менял принципиально, потому что был свято убежден, что публика поймет, кого она видит на экране. Я не могла этого взять в толк и потому чувствовала себя как бы заблудившейся.

Как-то я сказала о своей растерянности Мине Кумари, великой индийской актрисе, тоже участвовавшей в «Александре и Ханакае», на что услышала ее совет: «Если ты плохо себя чувствуешь, выпей утром натощак смесь растертых в порошок жемчужины, маленького изумруда и сапфира, растворенных в полстакане молока. Это минеральные соли, которые лучше всего усваиваются и которых наверняка не хватает твоему организму». Скорее всего, она прочла на моем лице удивление, смешанное с беспомощностью, потому что спросила о моем гонораре. Когда услышала, какой суммой он выражен, рассмеялась и спросила: «А почему ты не велела платить тебе бриллиантами? Они ведь трактуются только как подарок от продюсера и не облагаются налогом».

Время проходило в прогулках по пляжу, купании в море, объедании и хождении по магазинам. Но работа над фильмом не продвигалась. За многие месяцы у меня было только одиннадцать съемочных дней, которые составляли лишь 20 процентов моего рабочего графика. Я решила возвращаться в Польшу. Продюсер хотел, чтобы я осталась и лучше всего — навсегда. Он намеревался выкупить для меня у французов шикарную виллу. А я скучала по Анджею, по Маме...

«Ну что же, — сказал господин Тивари. — Нечего делать. Закончит за тебя кто-нибудь другой. Ведь все равно все знают эту историю. Тут никого не удивишь».

Меня такое заявление поразило, но я была довольна, что возвращаюсь

в Варшаву. За восемнадцать месяцев я начала понимать образ мыслей индусов, так отличающийся от нашего. Этот фильм я никогда не видела...

Вскоре по возвращении из Индии я сыграла главную роль в поэтическом, визионерском фильме «Человек с бритой головой», которым дебютировал фламандец Анри Дельво, ныне принадлежащий к ведущим режиссерам Европы.

С исключительно одаренным филологом, юристом, композитором, пианистом и кинематографистом Анри Дельво я познакомилась в 1964 году, когда он приехал в Варшаву, чтобы собрать материал для телевизионного документального сериала Le cinéma polonais. Благодаря Анджею Скавине, тогдашнему директору «Фильма Польского», я оказалась среди тех, кто должен был говорить о польском кино. Это была трудная задача. Я опасалась выглядеть претенциозно, я ведь была очень молода и неопытна, а мне приходилось говорить о достижениях художников старшего поколения, обладающих несравненно бóльшим опытом. Я предложила, чтобы меня снимали с Андре прогуливающейся по Краковскому Предместью, где всегда можно встретить кого-нибудь из известных людей искусства. И так, двигаясь от Замковой площади до гостиницы «Бристоль», мы непринужденно беседовали о польском кинематографе, а по дороге встретили Хенрика Томашевского и Янка Леницу[3]. Благодаря этим действительно случайным встречам наша беседа получилась живой и правдивой.

В результате этой прогулки я получила предложение сыграть в первом игровом фильме Дельво, экранизации написанной по-фламандски книги Иохана Десне «Вева». Завязалась долгая и приятная переписка с Андре. Из писем я узнавала содержание картины в подробностях. Фабулу составляло увлечение профессора женской гимназии одной из учениц по имени Фран. Через много лет, когда Фран уже была известной актрисой и женой одного из столпов местного общества, они встретились вновь, и профессор отважился признаться ей в своей давней любви. Она была несчастлива в замужестве, будущее ее пугало, и она попросила влюбленного в нее профессора убить ее. Он исполнил ее пожелание и с чувством вины на много лет пошел в психиатрическое заведение. Когда он вышел, оказалось, что его любимая Фран... жива. Значит, то, что произошло, было сном? Игрой воображения? Кошмарной действительностью? Фильм не дает ответа на эти вопросы.

Мне понравилась такая игра воображения, это было новое задание для меня как актрисы; в одном фильме я должна была сыграть две роли — гимназистки и зрелой женщины. Я полетела в Брюссель.

Съемки проходили в Брюгге, городке, как из сказки: всюду каналы, через них перекинуты игрушечные мостики. Зелень парков, отражающаяся на водной глади, давала отблески в окнах старых домов по берегам каналов. В гостинице «Портинари» с большой террасой мы часами работали над диалогами. «Человек с бритой головой» был первым фильмом на фламандском языке. Я должна была не только говорить, но и петь на этом языке, который считается одним из самых трудных в Европе.

Играть на чужом языке всегда нелегко, даже и тогда, когда им неплохо владеешь. Если бы не то обстоятельство, что группа была французская, я бы вообще не понимала, о чем вокруг говорят, что хотят сказать мне, в особенности в первые дни. Диалоги я учила так же, как учат песенки. Для макияжа я использовала опыт, полученный в Индии. Внутреннюю, нижнюю линию глаз я подводила черной линией, что дает ясность и выразительность взгляда. С этой целью я использовала каял. Чтобы его получить, надо подержать блюдечко над горящей восковой свечой. Полученная сажа и есть каял. В Индии он служит для лечебных целей, им протирают, как бы очищают глаза.

---

[3] Хенрик Томашевский (1914—2005) — художник-плакатист; Ян Леница (1928—2001) — сценограф, иллюстратор детских книг, дизайнер почтовых марок, автор выдающихся анимационных фильмов.

«Человек с бритой головой» был для меня очень важным фильмом, очень неординарным. Многие зрители и критики это оценили. Я приобрела новый опыт. Кроме того, я заработала тысячу долларов, которые целиком потратила на новый зеленый MG 1100. Столько он тогда стоил по заводской цене. Для польских дорог у него слишком низкий корпус — между ним и покрытием шоссе было всего двенадцать сантиметров. Ну а поскольку я все еще не имела водительских прав, за рулем машины сидел Анджей.

В каждом новом фильме в чужой стране я играю на языке этой страны, работаю с людьми, которых не знаю, там все для меня новое, я испытываю какие-то новые эмоции: как все здесь будет происходить? Что из этого выйдет?

Только в Советский Союз я ехала без колебаний и страхов.

«Наша пани Беата», — говорили там обо мне. Андрей Кончаловский добавлял: «У нас тебя обожают».

А Кеша Смоктуновский, этот величайший из великих, актер-ангел с невероятной харизмой, считал, что когда я появляюсь на экране, зритель влюбляется не столько в меня, сколько в мою душу. Кеша вспоминал, что когда в первый раз я появилась в Москве и пришла в театр на спектакль, в котором он был занят, а он узнал, что я в зале, несмотря на то что до этого мы не были знакомы, он почувствовал, что сердце у него как-то по-особому забилось. Такое приятно слышать.

Подобное обожание имело своим источником среди прочего и то обстоятельство, что в Советском Союзе долгие годы не показывали западные фильмы. Для советских зрителей самым западным было польское кино, потому что Польша, как говорил Иосиф Бродский, стала для русских окном в Европу и в мир. Польские фильмы служили для них свидетельством времени, которое они знали только из книг классиков и представляли образ мира, до которого они имели строго ограниченный доступ. Например, «Все на продажу» советские зрители воспринимали как авангардистское произведение, такое польское «8 ½». После выхода картины на советские экраны в стране спонтанно возникали клубы ее любителей.

На волне этой популярности Андрей Кончаловский предложил мне роль Варвары Лаврецкой в «Дворянском гнезде». Это выглядело невероятно, все равно как если бы у нас пригласили русскую актрису сыграть, скажем, Оленьку Биллевичувну[4]. Однако моя работа была хорошо принята. Один из советских критиков даже написал: «Русская по крови, парижанка по призванию, помещица по положению, кокотка по темпераменту. Русская, заблудившаяся в Европе...»

С Андреем Кончаловским я познакомилась в Москве на кинофестивале. Его мать Наталья Петровна Михалкова, урожденная Кончаловская, была дочерью известного русского художника Петра Кончаловского, женщина выдающаяся, поэтесса, литературный переводчик (кстати, ей принадлежит перевод на русский песен Эдит Пиаф). Отец Сергей Михалков — баснописец, поэт, сорок лет стоял во главе Союза советских писателей, автор текста для обоих гимнов Советского Союза и России. Своего рода рекорд Гиннесса. У Натальи и Сергея Михалковых двое сыновей: Андрей, старше меня на год, мать звала его Андроном, он носит ее фамилию, и младший Никита, которому как будто дали имя в честь Никиты Хрущева.

У Михалковых дом на Николиной Горе, в тщательно охраняемом дачном поселке в тридцати километрах от Москвы, построенном в 1932 году. Убежище для людей из высших правительственных сфер. Однажды вечером меня отвез туда Сергей Михалков, с ним я тоже познакомилась во время Московского фестиваля. Позже каждый раз, когда я гостила в Москве, я бывала на Николиной Горе, где с семьей Михалковых у меня очень скоро сложились настолько сердечные отношения, что к Наталье Петровне я много лет обращалась не иначе как «мама». Дом расположен в лесу. Красивый, старый, с газона-

[4] Оленька Биллевичувна — персонаж исторического романа Генрика Сенкевича «Потоп» и одноименного фильма Ежи Гофмана.

ми, как в романах Тургенева или пьесах Чехова. Вблизи протекает речка. Я не хотела в ней купаться, поэтому меня называли «выродочек». На Николиной Горе все имеет более насыщенный цвет и аромат. Здесь происходил настоящий марафон невероятных разговоров и бесед. Мы рассказывали друг другу фрагменты фильмов, которые задумывались, соревновались друг с другом в замыслах, а я благодаря этому брала замечательные уроки русского языка.

В доме Михалковых я познакомилась с Андреем Тарковским, автором «Иванова детства». Он работал с Кончаловским над сценарием «Андрея Рублева». Там часто бывали Валерий Плотников, прекрасный фотограф и фотохудожник, самородок, Коля Двигубский, автор костюмов к фильмам Кончаловского (позже он делал костюмы для «Бориса Годунова» Анджея Жулавского), генералы, с которыми Михалковы играли в теннис: Александр Микулин, авиаконструктор, и Михаил Мильштейн, асс контрразведки.

Наталья Петровна вела дом в старом стиле. На столе всегда урчал самовар. На пасхальные праздники запекали баранью ногу и делали пасху. Вкус этой пасхи я никогда даже не пробовала повторить. Тайна кроется в твороге, который в течение двадцати часов растирала со сливками и сахаром домашняя работница Поля. Комната Натальи Петровны была завешана клетками с певчими птицами. Она обладала не только литературным талантом, она умела прекрасно шить и любила это занятие. Во время очередного пребывания я любовалась на то, как она шила и вышивала платье для молодой жены Андрона, красавицы танцовщицы Натальи Аринбасаровой, которую Андрон похитил из Алма-Аты для своего первого фильма. Однако прежде чем Наталья Петровна закончила платье, ее старший сын привел к ней знакомиться новую жену... Андрон не был верным мужем. Он любил порывистой русской любовью.

Когда мы с ним познакомились, он уже окончил факультет режиссуры во ВГИКе. До этого он учился в консерватории по классу фортепиано. Этот фантастический человек и обворожительный мужчина, исключительный знаток женщин, всегда имел безумные замыслы и обладал равным количеством как достоинств, так и недостатков. Мы симпатизировали друг другу. Как-то он решил продать концертный рояль, чтобы пригласить меня на роскошный ужин. В доме его родителей я появилась как раз в тот момент, когда несколько богатырей выносили инструмент. Он обязательно хотел одарить меня кольцом с жемчужиной. Презентовал мне чашку в форме цветка магнолии, сделанную на старой мануфактуре Кузнецова. Она так прекрасна, что я ею не пользуюсь. В ней спит зачарованное время, романтическая славянская любовь. Я таю чувства Андрона глубоко в своем сердце и по сей день храню большой пакет прекрасных писем, фотографий и волшебных воспоминаний.

Сергей Михалков взял меня на меховую фабрику, где выделывали наиблагороднейшие виды соболя. Единственный раз в жизни я была участницей мистерии приобретения такого прекрасного меха. На фабрике дули в пушистые шкурки поверх волоса и под волос, пропускали через специальные машины, выгибающие их в разных направлениях, и все для того, чтобы удостоверить, что выбранный мех действительно самого высокого качества. Так я стала обладательницей прекрасных соболей. Я продала их в 1981 году, когда военное положение задержало меня в Париже.

Вскоре после Московского фестиваля, когда Кончаловский предложил мне сыграть Варвару Лаврецкую, я поехала на Каннский фестиваль. На изысканном приеме, который давали американцы на палубе авианосца, я разговорилась с импозантным господином преклонного возраста. Разговор, который велся по-французски, оказался настолько увлекательным, что я отказала Саше Дистелю, когда он пригласил меня на танец. Я тогда не предполагала, что эта встреча будет иметь продолжение... Когда предложение Андрона относительно моего участия в «Дворянском гнезде» казалось близким к реализации, выяснилось, что как иностранка я должна получить особое разрешение шефа кинематографии на право сыграть роль русской аристократки. Андрону уже обещали дать такое разрешение, но он попросил меня пойти с ним к этому ше-

А тут я в роли зрелой Фран в фильме «Человек с бритой головой»

фу, которым был тогда Владимир Баскаков. Мы пошли. В мрачном здании в центре Москвы после неоднократного предъявления пропусков мы были приняты в огромном кабинете вице-министра. В глубине, за большим письменным столом я увидела моего симпатичного собеседника из Канна. «Никогда не забуду, как хорошо вы со мной разговаривали, не зная, кто я такой».

Съемки «Дворянского гнезда» продолжались довольно долго. Андрона заботила не столько фабула, сколько воспроизведение атмосферы жизни русской аристократии, гармонии человека с природой, поэтического настроения. Один из планов снимали при трех тысячах горящих свечей! В фильме я носила прекрасные туалеты и семейные драгоценности Натальи Кончаловской. До конца жизни я буду помнить сцену, в которой мне следовало расплакаться после обращенных ко мне слов моего экранного мужа Лаврецкого: «Ты никогда не будешь счастлива в России...»[5]

К сожалению, я не могла заставить себя расплакаться, несмотря на несколько попыток и советов Андрона, который понимал женщин, как ни один другой режиссер. Мы снимали и снимали... В конце концов Андрон попросил всех выйти из павильона, а когда мы остались одни, он со всей силой уда-

[5] Эта фраза в тексте написана по-русски.

рил меня по лицу. Я почувствовала, как от удара у меня закружилась голова. Я была возмущена и взбешена. Ни один мужчина не смеет меня ударить! Я возвращаюсь в Варшаву... Все во мне бунтовало, когда я шла туманным парком в шлафроке из гардероба Варвары Лаврецкой. Андрон догнал меня, упал на колени, умоляя: «Вернись в павильон... Ты должна меня понять, если ты уедешь, я никогда себе этого не прощу».

Я вернулась на площадку заплаканная, с чувством страшной обиды. Я очень долго не могла ему этого простить. Через много лет на кинофестивале в Риге я должна была вручать премию Андрону. Тогда я сказала, обращаясь к публике: «Вот мужчина, который весьма специфическим образом научил меня, как любить, смеяться и как плакать». Андрон молниеносно парировал: «Вот женщина, которую умыкнул у меня Анджей Вайда!»

Моей популярности в России способствовало также многократное участие в Московских кинофестивалях то в качестве гостя, то в качестве члена жюри, что было поводом для многочисленных интервью. Во время одного из них американский журналист попросил меня дать свою оценку фестивалю. Вместо прямого ответа, я рассказала, как выглядит сортировка фестивальных гостей по линии питания. В отдельном зале за занавесом едят американцы. В следующих залах питаются англичане, французы, итальянцы. Дальше так называемый «третий» мир, еще дальше люди из соцстран, то есть поляки, болгары, гэдээровцы, и в конце, в другом крыле ресторана, — русские...

В телепрограмме «Кинопанорама», которая шла непосредственно в эфир, ведущим был Алексей Каплер, когда-то жених дочери Сталина. Каплер спросил перед камерой, о чем я мечтаю. Наверное, он рассчитывал на ответ вроде: «Я хотела бы сыграть Клеопатру». Мой ответ привел его в полное замешательство. «Я мечтала бы изменить географическое положение Польши». «С какой целью?» — выдавил он со страхом. «Разумеется, из климатических соображений», — ответила я спокойно.

Тут же прервали передачу, она завершилась раньше обозначенного в программе времени.

Несколькими годами позже московское телевидение сделало часовую передачу о моем творчестве. Ее показали в день моего рождения. Меня об этом не предупредили. Я узнала, когда мне позвонил советский посол Юрий Кашлев, сообщивший, что планирует свой визит ко мне. Я была изумлена. Изумление мое возросло, когда он явился ко мне с поздравлениями, розами, шампанским и кассетой с этой программой, на упаковке которой было написано: «From Russia with love» — название одного из фильмов о Джеймсе Бонде. Авторы передачи пригласили в студию людей, с которыми я работала над «Дворянским гнездом», — Андрона Кончаловского и Никиту Михалкова, Вячеслава Тихонова, с которым мы играли в картине «Европейская история» (имевшей, как тогда говорили, Всесоюзную премьеру, то есть одновременный показ в двух тысячах советских кинотеатров), Валерия Плотникова, с которым некогда нас объединяло глубокое чувство, и, конечно, для меня величайшего из великих актеров — Иннокентия Смоктуновского. Они рассказывали обо мне, о знакомстве со мной и немного о моих ролях. Я была тронута.

Иногда трудно описать, как популярны были в Советском Союзе польские артисты или певцы. Когда в Варшаву приехал Михаил Горбачев и в Королевском Замке подписывал свою книгу, я подошла взять у него автограф. Стоявший рядом генерал Войцех Ярузельский представил меня: «Беата Тышкевич, наша знаменитая актриса...» «А мы считаем, что наша», — ответил Горбачев[6].

Замыслы милее всего, они никогда не разочаровывают, не то что их воплощения...

Я не раз присутствовала при разработке кинопроектов, часто принимая в ней участие. В группе друзей, связанных с кино, часто возникают идеи бу-

[6] В тексте диалог вождей передан по-русски.

Андрон Кончаловский: «Если мне не повезет в кино, с голоду я не умру»

дущих сценариев. Еще все можно изменить, иначе начать, придумать другой финал. Это как с отрезом ткани на платье, который лежит у нас в шкафу. Мы держим его годами, и каждую весну у нас возникает мысль использовать его. Хотя мы и не шьем это платье, а ощущение такое, что у нас оно уже готово. Когда портниха возьмется за дело, обязательно что-нибудь испортит, и мы уже не только не будем носить это платье, мы не будем знать, что с ним, собственно, теперь делать. Вот я и подумала: а нельзя ли о таких постоянно возникающих и изменяющихся замыслах сделать фильм?

Часто говорят: вот эта история очень кинематографическая, этот эпизод так и просится на экран... Как-то ранней весной, в ясный погожий день я шла с маленькой Каролиной по улице. На минутку мы остановились. В глубине погруженных в тень ворот старого дома, неприветливого, грязного и обшарпанного, сиял кусочек двора. В арке подворотни, как в рамке, виднелись фрагмент зеленого газона и дерево, освещенное золотым лучом солнца. «Посмотри, мама, — сказала Каролина, — совсем как в кино».

С Дельфин Сейриг, актрисой с красивым матовым голосом, известной по роли в фильме Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», мы говорили о сценарии, о том, что многое происходящее в жизни часто напоминает кино. Мы дали рабочее название своей картине «Жизнь как в кино». Дельфин рассказывала мне, как когда-то, сильно простуженная, чихающая и кашляющая, она возвращалась самолетом и, приземлившись в Орли, сразу побежала в аптеку купить аспирин. «О, как ваш голос похож на голос Дельфин Сейриг, кто-нибудь говорил вам об этом?» — спросила аптекарша.

Понятное дело, звезд, к тому же сильно простуженных, просто так на улице или в магазине не встретишь. Или такая сцена: актер Семи Фрей, бывший какое-то время мужем Брижит Бардо, а потом связанный с Дельфин, зашел на минутку в кафе. Неподалеку за столиком две дамы лихорадочно зашептали, кивая головой в его сторону: «Смотри, смотри, там пьет кофе Макс фон Сюдов!» Презрительно улыбаясь, Семи Фрей прислушивался к перешептыванию соседок: надо сильно постараться, чтобы перепутать его с Максом фон Сюдовом! Расплатился, встал... И что же? У него за спиной действительно сидел Макс фон Сюдов!

В кино правда и вымысел переплетаются на многих уровнях. Во время съемок во Франции американо-французского фильма «Бернадетта из Лурда», над которым работал режиссер Жан Деланнуа, я оказалась в Лурде. Известно, что этот городок — место, где св. Бернадетта излечивает больных и калек. Конец февраля — начало марта, в Пиренеях зима, в городке почти все закрыто, готовятся к летнему нашествию пилигримов, хозяева ремонтируют свои заве-

дения — рестораны, бары, дискотеки, отели. Каждое из заведений названо по имени своего святого патрона. Например, «Дискотека у св. Франциска».

Стефан Гарсен, игравший мельника, и я в качестве мадам Пелассон, жительницы городка, в перерыве между съемками пошли прогуляться по Лурду и посетить св. Бернадетту. В парке, где в гроте стоит ее скульптурное изображение, мы были одни. Я не знала, во имя чего принести молитву, не знала и того, что Стефан был смертельно болен. Он считал, что заслужил свое несчастье, о чем позже сказал мне в Париже. Без конца курил и пил кофе, но ничего не ел, питался кофеином и дымом. Мы очень подружились. Мне хотелось чем-то занять его внимание, отвлечь от мысли о болезни. И я стала рассказывать ему сценарий, который написала жизнь. Но это уже другая история.

Главную роль четырнадцатилетней пастушки Бернадетты играла Сидни Пенни, американская актриса, похожая на Брук Шилдс, еще совсем девочка, но уже звезда, прославившаяся сериалом «Птицы колючих кустов». Она приехала с родителями, где бы мы ни снимали, в ее распоряжении был роскошный вагончик, из которого она практически не выходила. Она пребывала в изоляции ото всего, в том числе и от фильма. Сидни была воплощенное отрицание простой девушки с гор, которой могла бы явиться Богоматерь, наделившая ее даром врачевания и благодатью свершения чудес.

В массовке картины участвовала группка местных детей и среди них дублерша Сидни, пятнадцатилетняя девчушка по имени Мюриэль, родившаяся и выросшая в Лурде, на фоне его прекрасной природы. Мюриэль нянчила младших сестер и братьев, пасла овец, занималась хозяйством. Она заменяла Сидни на всех репетициях с участием статистов и эпизодических исполнителей, на нее осветители ставили свет. Эти пробы с участием скромной Мюриэль выглядели необыкновенно естественно, с участием же Сидни они были только эрзацем реальности.

Мюриэль не очень понимала, в чем ее роль. После окончания съемок режиссер спросил ее, что бы она хотела, чтобы он для нее сделал. Она ответила, что просит у него только автограф и мечтает, чтобы ее имя значилось на плакате к картине. Разумеется, Жан Деланнуа расписался, но вынужден был объяснить, что ее имени не будет на плакате, потому что никто не увидит ее в фильме, так как она заменяла Сидни только на репетициях, а на экране все увидят Сидни, а ее, Мюриэль, там не будет. «Как так не будет?» — Мюриэль не могла этого понять.

Я присутствовала при этом разговоре, у меня защемило сердце. Потом она подошла ко мне и попросила, чтобы и я расписалась ей на память. Я написала: «Мюриэль, которая была душой этого фильма».

Когда после многочасовых репетиций, ползая в ледяной воде и в снегу, мы начали снимать, до нас донеслись звуки выстрелов. Фильм снимался синхронно, одновременно с изображением записывался звук. Жан Деланнуа к тому времени был уже очень старым человеком, к тому же эта суперпостановка его сильно измотала, и, похоже, он уже был сыт кино по горло. А тут эти выстрелы. Он не выдержал и потребовал наказать охотников. Ему объяснили, что вокруг простираются частные владения и единственное, что можно сделать, это попросить владельцев воздержаться на несколько часов от стрельбы.

Я видела, что неподалеку, опершись о скалу, стояла Мюриэль. Она всматривалась в небо, где кружили птицы, цель охотничьих выстрелов, в этот момент она в самом деле выглядела, как скромная святая. Я подумала, что именно эта сцена должна бы войти в фильм. Мюриэль замечает над собой подстреленную птицу, с тревогой простирает к небу руки, и тогда случается первое чудо. Птица обретает равновесие и спокойно взмывает в облака. Только никто этого не видит. Лишь она, живущая в согласии с Матерью Божьей, которое даруется только святым. Мюриэль растеряна, но она знает, что это знак Божий. Потому что святые ходят среди нас, но мы не умеем их замечать. Сегодня я едва могу вспомнить Сидни, она сыграла весьма посредственно, но Мюриэль навсегда осталась в моей памяти.

Жизнь часто сама пишет сценарии, так богатые событиями и характерами, что с ними порой трудно сравниться сочинениям писателей, даже наде-

Маленькая Виктория всегда со мной

ленных богатым воображением. Достаточно посмотреть на судьбы наших близких и друзей, чтобы открыть в них живых героев неснятых фильмов.

Так жизнь диктует мне сценарий о моем детстве, детстве моих детей, моих встречах с братом, о судьбе моей Мамы, характерной для всего ее поколения. Счастливое оттого, что выжило в войне, после ее окончания оно уже ни на что не сетовало, даже на саму эту искореженную жизнь — личную, профессиональную, эмоциональную. Я это только записываю. Меня тянет рассказать наши истории по-своему. Я и мысли не держу, чтобы как-то реализовать эти «сценарии», я хочу только понять, описать самой себе, что происходит со мною и моими близкими. В номере гостиницы у меня нет домашних обязанностей. И я сажусь за стол и пишу...

Наступает момент, когда я чувствую, что больше не могу дышать тем же воздухом...

Брак с Витеком Ожеховским получился ненастоящим, у нас были совсем разные взгляды на жизнь. И настал день, когда я его попросту больше не хотела видеть...

В это время в Варшаву из Франции приехал человек, в которого я была так романтично влюблена в молодости, — архитектор Яцек Падлевский. Теперь это был взрослый мужчина, к тому же разведенный. Группка старых друзей собралась у Яцека Бликля. Япа провожал меня к такси и так был поглощен этим занятием, что споткнулся и взвыл от боли. Я отвезла его в травмопункт, там подтвердили перелом и наложили гипс. Он нуждался в опеке. Я переживала кризис в семейной жизни, у него тоже не удалась личная жизнь, он расстался с женой, с которой имел двух сыновей. Повеяло дыханием нашей, а точнее моей, первой любви...

Мы слабо представляли себе практическую сторону совместной жизни. Предполагалось, что любовь выдержит существование на расстоянии. Я играла в болгарском и немецком фильмах, постоянно разъезжала по миру в делегациях польских кинематографистов, но чтобы поехать к Яцеку, требовалось отдельное приглашение. Он много работал, иногда приезжал ко мне в Польшу, писал поэтичные и страстные письма, украшенные рисунками.

Мы попробовали. Решились жить вместе. Мне было тридцать восемь, Яцеку на месяц меньше. У нас родилась желанная доченька, мы зарегистрировали брак.

Когда появилась Виктория, Яцек был в Марселе. Вообще-то я всегда выглядела женщиной, которая должна рожать детей, но при появлении каждой из девочек возникали какие-то сложности.

Яцек приехал на два дня, когда мы уже были дома. Дома, то есть у моей Мамы в нашей квартире на Замковой площади. В этой квартире две комнаты, кухня, ванная, общий метраж 38 квадратных метров. Яцек прилетел как заграничный папа, в руках у него была корзинка в оборочках, чтобы носить в ней новорожденную. Наверное, в самолете он выглядел интригующе! Еще бы: детская колыбелька так молодит! Нам было уже по тридцать восемь лет, в этой квартире жила моя Мама, Каруся, пани Анна Драшинская, няня Виктории, Виктория в своей кроватке и наша любимая кошка! Еще приходила домработница, незаменимая пани Анна, белоруска. Когда пани Анна наблюдала, как я собираю с пола свою постель, она приговаривала: «Вот уж настоящая больница!» Видно, так она характеризовала плотность заселения квартиры. Яцек выдержал только два дня, и я не удивляюсь. Он вернулся в Марсель. Через несколько месяцев я поехала к нему.

Мы поселились в самом сердце Марселя, городе гангстеров и полицейских. Ведь это именно «марсельский сюжет» представлен в фильме «Французский связной». Огромный, прекрасный порт, куда заходят суда из Гваделупы и Мартиники. Население — в большинстве своем афро-арабское — создает впечатление колоритной пестроты. Африканские ветры, голубое небо, белизна домов, серые приморские скалы, прекрасные сады, в аллеях пальмы сосуществуют с платанами, тут и там гигантские магнолии. Красивее всего здесь во время бури. Все цвета становятся еще более интенсивными. В жаркий полдень безлюдный город погружается в послеобеденную сиесту. Защищаясь от солнца, в домах закрывают ставни, все дремлет, чтобы взорваться оживленными вечерами, растягивающимися на всю ночь.

Здешние жители так привыкли к солнцу, что зной не отбивает у них аппетита, чего я никак не могла понять. Сидя на солнце, они едят горячие тосты, намазанные чесночным маслом, запеченное в гриле мясо и все это запивают холодным вином. Утешение составляют сыры и салаты со специями и помидорами, из которых удалены зернышки, чтобы не разжижали соус. Салаты непременно поливаются оливковым маслом. В старом порту Марселя, который находится посреди города, есть множество очень хороших ресторанов. Сидя за выставленным на тротуар столиком, хорошо наблюдать спектакль городской жизни. Иногда внезапно, как разряд молнии, возникает полиция, окружает ресторан, ищет наркотики. Подозрительные персонажи вмиг исчезают, как будто их и не было. Бывает, что в разборках различных мафиозных группировок или в столкновениях полиции с мафией стреляют и убивают.

Мы занимали маленькую студию в доме, построенном по проекту Ле Корбюзье. Этот дом известен не только в Марселе, не только на всем побережье, но и в целой Франции и вообще в мире. Дом огромный, серый, со стенами из бетона: на бетоне видны отпечатавшиеся следы досок. Балконы, отлитые вместе со стенами, выглядят как квадратные распахнутые дупла, впечатление легкости подкрепляет цветовая окраска задней стены. Красить полагается каждую весну и обязательно в тот цвет, который избирается на текущий год. Издали здание не производит впечатление колосса, хотя на самом деле таковым является. Квартиры там разные — от больших двухэтажных, с внутренними лестницами, до маленьких студий. Дом называется Сите. И действительно — эта постройка как бы целый городок, самодостаточное сооружение. На первом этаже несколько входов, охраняемых специальными службами порядка, на четвертом этаже (это первый жилой уровень) бар и маленький ресторан. Все квартиры и гостиничные номера расположены в коридорах, бесконечных, широких, сверкающих, выложенных скрадывающим шум линолеумом. Эти коридоры называются тут улицами. По ним на самокатах и роликах носятся мальчишки, шум от них смешивается с отголосками упражнений на фортепиано, уроками игры на скрипках и виолончели. Все вместе творит мирный, пульсирующий жизнью звук. На пятом этаже можно сделать

покупки — в супермаркете, у мясника и пекаря. У гиганта аптекаря, вечно пребывающего в полусонном состоянии, продаются не только лекарства и косметика, но и лампочки, батарейки и букинистические книжки. Все, однако, имеет одну общую особенность: всюду лежит пыль, как будто никто ни к чему не прикасался. Есть в Сите почта и амбулатория, баня и детский сад. Среди жителей много людей преклонного возраста. Они определяют странный и таинственный характер этого места. Это они, главным образом, пользуются лифтами, огромными, как комнаты. Лифты есть пассажирские и грузовые, местные старички со своими собаками ездят преимущественно на грузовых. А на крыше Сите есть беговая дорожка и бассейн для спортивного плавания. Отсюда можно не выходить месяцами. Иногда Сите напоминает корабль дураков.

Несмотря на такое количество удобств, я задыхалась в Ле Корбюзье и вздохнула свободно только тогда, когда мы купили квартиру в пригороде Марселя, в Колин Сен-Жозеф, где нас будило пение петухов. Напротив стоял дом для престарелых, который вели монахини. Время от времени я видела часовню, морг и последний путь их подопечных. Я пыталась привыкнуть к этим картинам. Без особого успеха.

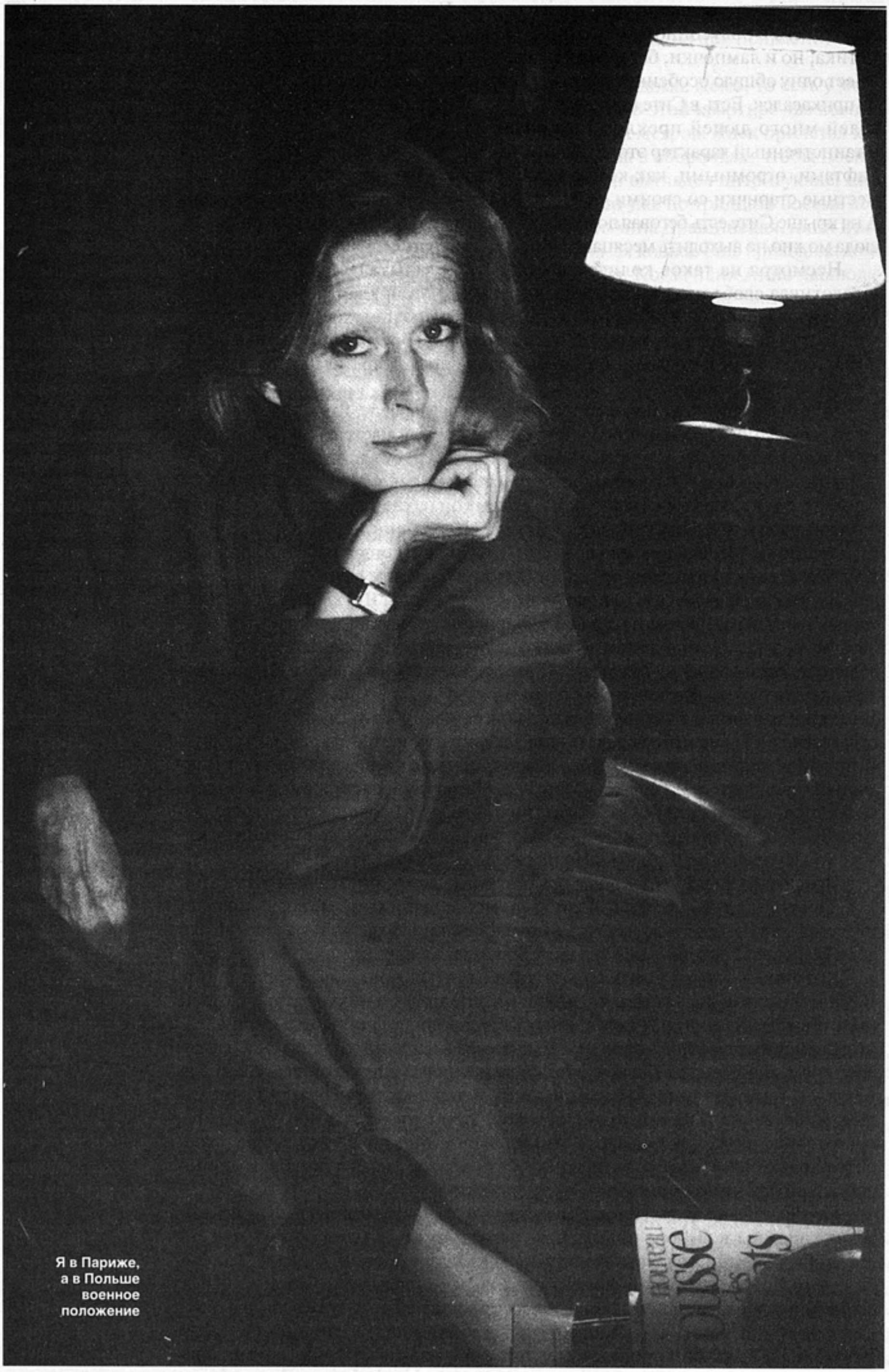
Мне было трудно приспособиться к жизни в Марселе. Яцек работал от зари до зари. Много времени проводил в архитектурной мастерской, возвращался только вечером. Чувствуя необходимость как-то объясниться, он рассказал мне, что один из знаменитейших архитекторов и дизайнеров финн Альвар Хуго Аалто на вопрос журналиста, почему он не ездит по миру с лекциями о своей работе и своих теориях, ответил: «Но у меня нет времени, я ведь строю». Вот и у Яцека не было времени. Он был поглощен работой. Как мне в этих условиях найти себя? И где здесь могло быть мое место?

Долгое пребывание в Польше не входило в планы Яцека. Когда я с Викторией первый раз приехала на родину, Каролина, тогда уже десятилетняя, приветствовала нас таким образом: «Только не говори мне, что это моя сестра! Это ведь только половина моей сестры...» Так она напоминала мне, что Виктория — дочь другого отца. Кажется, она не ревновала, но я видела, что появление Виктории нарушило сложившийся порядок ее жизни. Спустя многие годы она призналась: «Ты не могла сделать мне в жизни лучшего подарка, чем родить Викторию!» Ей пришлось до этого дозреть. Я часто летала с маленькой Викторией по маршруту Варшава — Марсель. Мама, прощаясь с нами в аэропорте Окенце, каждый раз обязательно спрашивала: «На сколько ты теперь летишь?» «Как это «на сколько»? — оборонялась я. — Я ведь лечу домой, к мужу». — «Ну, хорошо, хорошо... Но на сколько? На неделю, две?»

По просьбе Яцека я везла эмалированную посуду: мы начинали новую жизнь. Из Варшавы, где земля горела под моими ногами, я возвращалась в Марсель, город-пересадку, где ждала новой поездки в Польшу. Так в течение трех лет в Марселе я тосковала по Польше и Варшаве, а в Варшаве — по Марселю.

Впервые в жизни я от кого-то зависела в материальном отношении. В Марселе снималось много фильмов, но я не могла в них играть: у меня не было агента, я не жила в Париже, откуда приезжали полностью сформированные съемочные группы с актерами. Я оставалась наедине со своим свободным временем. Я никому не была нужна. Дети — иногда я привозила с собой Каролину — находились на попечении няни. Я поднималась в бассейн, спускалась из бассейна, мне приходило в голову приготовить что-нибудь эдакое, и я готовила, потом оказывалось, что Яцек не может приехать на обед и вернется только вечером после позднего ужина в городе. Я ужинала в одиночестве и медленно и верно впадала в депрессию.

Постепенно я начала сближаться с друзьями Яцека. Французы, как известно, осторожны в выборе новых знакомств, и нужно съесть с ними пуд соли, чтобы подружиться. Зато это верные друзья, друзья на всю жизнь. Так было с Анн Лавур, коренной француженкой, и ее партнером Ивом де Круа, бельгийцем. Как-то я проговорилась в их присутствии, что хотела бы работать во Франции, играть здесь в кино. Они беззаветно поверили в мою карьеру. В ноябре 1981 года они пригласили меня на три месяца в Париж, предостави-



Я в Париже,
а в Польше
военное
положение

ли отдельную квартиру в районе канала Сен-Мартен, платила я только за телефон. Тут я была одна. Каролина осталась под опекой ее отца, Виктория у моей Мамы в Варшаве, а муж со своими проектами в Марселе. Это была замечательная перемена положения. Прежде всего, я была в Париже! Этот город окутан какой-то магией, тут даже в тяжелые моменты красота окружения облегчает трудные дни.

Я попыталась отыскать свое место в киномире здесь, во Франции. Как будто вернулась в студенческие годы. Начинала свою профессиональную жизнь сызнова. Все изменилось 13 декабря 1981 года...

В ту памятную для поляков ночь я беззаботно танцевала со знакомыми в одном из парижских клубов. Наутро долго отсыпалась после ночного веселья. Разбудил телефон. Так я узнала, что в Польше введено военное положение. Я не могла понять, что произошло и что все это должно означать? Никакой связи с домом, Мамой, Каролиной и Викторией. Из телевизионных новостей я узнала, что Анджей интернирован, а ведь Каролину я оставила у него! Позже оказалось, что это был своего рода домашний арест. Я не знала, что делать. Яцек по телефону успокаивал меня, а я металась по квартире, как запертое в клетку животное. Довольно быстро мне удалось наладить переписку с Мамой: приятный итальянец по имени Виченце Палладио, сотрудник итальянского посольства во Франции, пересылал мои письма дипломатической почтой в Варшаву. Кроме того, все французы, старые и новые знакомые, были также очень расположены и постоянно предлагали свою помощь. Каждый вечер кто-нибудь приглашал меня к себе. Я не сразу поняла, что они создали нечто вроде организации. Анн и Ив сказали мне, что я могу жить в их квартире столько, сколько мне потребуется. Приходившие из Польши новости по-прежнему пугали. В газетах я читала об убитых, раненых, интернированных. Я была совершенно отрезана от Мамы и детей, и страх за них нашептывал самые черные сценарии. Постепенно от потрясения я начала переходить к действиям. С подругой Беатой де Робен, постоянно опекавшей меня все это время, мы придумывали различные варианты моего возвращения домой. При помощи американских знакомых и сотрудников итальянского посольства я посылала в Варшаву коробки с едой. Когда я уже смогла вернуться в Польшу, я узнала, что эти тюки остались нетронутыми. «Мы прекрасно обходились, нам ничего не требовалось», — спокойно объяснила Мама.

12 декабря Анджей позвонил моей Маме. Они договорились созвониться на следующий день. Мама позвонила, но телефон не соединял. Она подумала, что он плохо положил трубку. Потом взяла Викторию, и они отправились в Этнографический музей. Она договорилась встретиться там с Мартой Глинской и ее дочками. По пути им попался наш сосед. Он был в мундире, на котором сверкали многочисленные ордена и знаки отличия. В таком виде Мама видела его впервые. Улыбнувшись, она сказала: «Как красиво вы сегодня выглядите».

На площади Роздрожье к ней бросилась какая-то женщина, на ее глазах блестели слезы: «Куда же вы с ребенком идете? Ведь введено военное положение!» «А автобусы ходят?» Мама оставалась невозмутимой.

Виктория, впервые в жизни увидевшая настоящий танк, закричала: «Смотрите, смотрите, какой большой автомобиль!»

Они дошли до остановки, сели в автобус, поехали в музей. Потом пообедали у Мамы. День прошел, как обычно. И вообще жилось им не так уж плохо, и только из-за тревоги за моих дочек — моя Мама относилась к ним как к собственным детям — она разболелась. Но об этом она не рассказывала.

Всеми мыслимыми и немыслимыми путями я старалась отыскать возможность забрать к себе Каролину и Викторию.

Воспользовавшись своими связями, я сумела выправить им паспорта. О времени их прилета в Париж я узнала в голландских авиалиниях KLM, потому что именно в их варшавском представительстве действовал единственный в польской столице факс. И там работала наша приятельница Зося Завадская.

В аэропорт со мной поехал мой приятель Андре Ватто, замечательный знаток французской живописи XIX века. Сначала из самолета спустилась большая

группа польских детей, их встречали священники. А я не могла дождаться своих. Но вот они! Их появление я никогда не забуду. Почти четырнадцатилетняя Каруся одной рукой вела на поводке молодую немецкую овчарку — подарок Майи Коморовской ее парижским друзьям, — другой держала за ручку четырехлетнюю Викторию... Мы бросились друг к другу. Три месяца со дня объявления военного положения длились целую вечность! В машине Виктория сразу заснула, а возбужденная Каруся все рассказывала и рассказывала. Я не успевала ориентироваться в обрушившемся на меня потоке информации, но дочку не прерывала. Я знала: она будет обо всем рассказывать снова и снова.

Счастье совместной жизни в Париже длилось всего три месяца. Виктория очень тосковала по моей Маме и по варшавскому дому. И я приняла решение отослать ее обратно. Когда я провожала ее на аэродроме, Агнешка Холланд встречала своего ребенка, с трудом вырванного из Польши. А я своего отсылала! С горечью и страхами. Под опекой стюардессы Виктория — такая маленькая! — поднялась в самолет и ни разу не обернулась. А я осталась в аэропорту... с ее плащиком в руках.

Мне пришлось всерьез задуматься над тем, как зарабатывать на содержание своих детей. Я принимала участие в кастингах, получала небольшие рольки и эпизоды. Как-то зарабатывала себе на жизнь. Жалко, что не пришлось сыграть у Анджея Жулавского, который тогда работал во Франции. Жалко, конечно, для меня. Я тогда очень нуждалась в его помощи.

Мне предложили роль в четырехсерийном телевизионном фильме по роману Ромена Гари «Воздушные змеи», в котором играл Войтек Пшоняк. Я была с ним знакома и потому с радостью приняла предложение. Пшоняк был хорошо известен во Франции по фильму Анджея Вайды «Дантон», где играл Робеспьера. Фильм имел большой успех у французских зрителей. Съемки «Воздушных змеев» проходили также в Бельгии, в прекрасном дворце княгини де Шамей. Хозяева дворца принимали нас очень радушно. Как-то мы пили чай в изысканном салоне, до иллюзии напомнившем мне интерьеры Вилянова. Ощущение дежа вю возникло не столько из-за сходства архитектуры и убранства, сколько из-за многочисленных портретов, которые я знала с детства. Как выяснилось, художник-постановщик фильма арендовал картины из дворца в Монтрезоре, одном из замков на Луаре. Этот замок и теперь принадлежит семье Рей, близких родственников Браницких, от которых они и получили дворец по наследству. Поскольку содержание такого замка обходится в огромные суммы, его владельцы сдают в аренду мебель и картины. Так я оказалась в покоях, вернувших меня в мое детство.

А на главной стене в салоне, где мы попивали свой чай, висел портрет бабки хозяйки дома княгини де Шамей, которой во время революции отрубили голову как раз по приказу Робеспьера. Забавная ситуация: сидит Робеспьер (пусть и экранный) и всматривается в лицо своей исторической жертвы. Нетрудно представить, сколько иронических и просто смешных реплик было произнесено во время того чаепития. Словом, жизнь не устает сплетаться с кино.

Работая на «Воздушных змеях», я приобрела новый для себя опыт. Во время предподготовительного периода меня попросили поехать с художником по костюмам на выбор тканей. Речь шла о том, чтобы оттенками своих цветов они соответствовали моим природным краскам. То же самое мы должны были проделать, подбирая шляпы. И вот мы отправились в парижский пригород, где расположены склады. Когда я увидела горы рулонов, у меня закружилась голова. Только шерстяных материалов в разных оттенках цвета беж, тонких и гладких, было несколько десятков! Оказалось, что я решительно не способна в таких условиях сделать выбор и художнику по костюмам, по сути дела, ничем не могла помочь. Я более полезна в наших реалиях, когда из ничего удается наколдовать платье.

В «Луизиане» Филиппа де Брока я играла эпизод. Во время съемок я почувствовала на себе такую заботу об актерах, о какой в Польше мы не могли даже подозревать.

Мы снимали в «Опера Комик». Старый красивый театр в центре Парижа. Июль. Жара. В сцене, которую предстояло снимать, мы сидели в зрительном зале, в ложе. На нас корсеты, несколько нижних юбок, мы втиснуты в бархатные кресла. В костюмах по моде XIX века мы едва в них вмещаемся. Еще немного, и мы сваримся вкрутую. Но оказывается, группа готова и к таким ситуациям. Гримерши приносят маленькие резиновые мешочки, похожие на грелки, только с толченым льдом. Этими мешочками они обкладывают наши пылающие декольте. И так же, как зимой, можно обогреться, держа в ладонях стакан горячего чая (лучше, конечно, рома), так на этот раз в разгар лета лед охладил наши тела.

Мне очень хотелось встретиться в работе с Клодом Лелушем. После фильма «Мужчина и женщина» он стал в Польше легендой. Я получила приглашение сыграть в его картине «Эдит и Марсель», посвященной великой любви Эдит Пиаф и прославленного боксера Марселя Сердана. К роли Сердана не один месяц готовился популярный французский актер Патрик Деваэр. Перед самым началом съемок он покончил с собой. Я думала, работа будет отложена на неопределенное время, но нет: Лелуш не мог себе это позволить. Он принял незамедлительное решение: в роли Сердана будет сниматься сын Сердана, тоже боксер. Кстати, именно он готовил к съемкам Деваэра. Оказалось, попадание в десятку. На экране появился настоящий мужчина и притом редкого обаяния. Я думаю, что талантливой Эвелин Буи, игравшей Эдит Пиаф, было легко воспламениться к нему любовью с первого взгляда.

Клод Лелуш наделен удивительно многосторонним талантом: он не только режиссер, продюсер, сценарист, но и оператор. При этом он еще и прекрасный организатор. Когда во время съемок мы приехали на юг Франции в огромный рекреационный центр с бассейном, кортами, беговыми дорожками, я узнала, что все это принадлежит Лелушу. Ну и, разумеется, там был отель, самые шикарные номера в котором назывались именами звезд французского кино, а кроме того, богатая видеотека, фильмотека и, конечно, проекционные залы.

Как-то утром снимался проезд Эвелин по парку на велосипеде. Всюду были установлены громкоговорители, и в парке звучала музыка. «Зачем? — подумала я. — Ведь этот план снимут без звука». Известно, что музыку пускают при съемке, например, танцевальных сцен, чтобы придать ритм движениям исполнителей. Но для велосипедной прогулки?.. Заинтригованная, я задала этот вопрос режиссеру. «Когда завтра утром я буду отсматривать материал, он пойдет на экране сразу с музыкальным сопровождением», — объяснил Лелуш.

Длинные планы он снимал сам, оператор фильма ему только помогал. Вот пример. Начинают снимать на подъездной дорожке перед домом. Эвелин Буи вбегает в дом, бежит через анфиладу комнат и выбегает на террасу. А камера следует за нею неописуемо длинной панорамой через весь сад до самых лугов, расположенных за парком. С тяжелой камерой на плече Клод бежит задом наперед и все время держит в объективе свою героиню. Он никогда не бывал усталым, и его никогда не покидал энтузиазм. Каждый день с утра он бегал. Вместо вина пил минеральную воду. Такой же преданности работе он требовал от других. Впрочем, тут проблем не возникало, потому что своей энергией он заряжал всю группу. В страстности, с какой он отдавался работе, он напоминал мне Ромека Поланского, который тоже всегда идеально подготовлен к съемке и тоже не знает усталости. Кроме того, оба всегда знают, чего они хотят добиться, и это видно и в работе, и в ее результатах.

На площадке у Лелуша царила замечательная атмосфера. Снимали в моем любимом ресторане La Coupole, где вечерами встречаются театральные актеры, модели, художники, писатели и деловые люди. Я в этой сцене не участвовала, но шутки ради облачилась в вечернее платье и хорошенькую шляпку, пришла, села сбоку. Мне было так приятно смотреть, как создается этот волнующий фильм, один из моих самых любимых.

Мои муж и дом оставались по-прежнему в Марселе. Яцек не очень одобрял мое путешествие в Париж. Из-за огромного количества работы он не мог ко мне часто приезжать. Так же невозможно было предположить, что он пе-

реберется в Польшу, хотя бы на какое-то время. Я тоже не умею жить, ничего не делая. Каковы же мои планы? Остаться, работать и жить во Франции? Я никогда не предполагала поселиться постоянно где-то вне Польши. Я не способна внезапно заменить дружбу на знакомство, потому что меня радует и интересует только то, что происходит в моей стране: там чинят тротуар, там посадили новое дерево, и в доме у нас теперь делают уборку на лестничной клетке. Я пришла к убеждению, что не могу существовать между двумя странами и как-то увязывать это со своей работой. Яцек этого не понимал. «Ты играешь, ты все время играешь», — повторял он.

У меня болит голова, а я улыбаюсь. Это игра? Или: мне уже все осточертело, а я по-прежнему спокойна и внимательна ко всем. Это игра? Я больна, но никто об этом не знает. Игра?

Так, сосредоточенные каждый на своем деле, мы отдалились друг от друга. Кто из нас виноват, кто перечеркнул надежду?.. Объяснение кажется мне слишком сложным, скажу только, что больше уже не следовало с этим тянуть.

«Все мужчины хотят на тебе жениться, но ни один из них тебя не любит», — как-то коварно, но с большой долей правды сказал мне Казимеж Брандыс.

Мои мужчины прежде всего надеялись видеть во мне партнера, опору. Вначале происходит солнечный удар, восторг, потом рождается надежда на что-то большое, постоянное, а позже... Это были повторяющиеся состояния влюбленности, проистекающей из неустанной и неудовлетворенной потребности любви. Первоначальная эйфория быстро сменялась буднями, все волшебные сюжеты исчерпывали себя. Нужно было что-то с этим делать. Для меня брак имеет смысл, если любовь освобождает людей, они не конкурируют друг с другом и не ставят себя в зависимость друг от друга. Иначе как пройти жизнь? Вместе зарабатывать на существование? Этого мало. Тогда лучше уйти, лучше сохранить свою одинокую свободу. В моих случаях меня подводила дружба, по моим представлениям, именно она в браке и составляет настоящее искусство любви.

Не в моем нраве полагаться на мужчин. Я люблю зависеть только от себя. Я стараюсь держать дистанцию по отношению ко всему. В том числе и к любви. По сути дела я знаю, что могу рассчитывать только на себя, и меня это устраивает.

Все проходит. Страсть, любовь. Меня в школе учили, что незаменимых людей нет. Чем дольше живу, тем больше убеждаюсь, что заменить нельзя никого. К сожалению, люди, с которыми я дружила или которых хорошо знала, стали прошлым.

Я не вписалась основательно в актерскую среду, а возможно, этой среды и не существовало. Я не играла в театре, что означает, что я не просто не существую в этой профессии, но остаюсь одинокой в своей кинематографической жизни. Фильм — это интенсивная работа в течение нескольких недель, а потом другой режиссер, другая роль, другой партнер, часто другая группа. Нужно научиться перестраиваться, быть готовой к новым, иным правилам игры. Поэтому случается, что мне не хватает времени на себя.

А жизнь — это не просто так. Я получила новый шанс, когда несколько лет назад после тяжелой болезни встала на ноги. Я весила пятьдесят один килограмм, не могла подняться, но поднялась.

Я тяжело болела и долго не знала, что со мной происходит. Несколько лет меня лечили без правильного диагноза. Были дни, когда я не поднималась с кровати, я просто начала погибать. Один из врачей заключил, что это может быть рак поджелудочной железы.

«Почему бы, собственно, на этот раз не пришла моя очередь? Столько моих друзей ушло, даже не подозревая об этой болезни», — сказала я врачу. Мои слова поразили его. «За свою двадцатипятилетнюю практику в первый раз встречаю пациентку, которая так реагирует на этот диагноз. Люди обычно спрашивают как раз, почему именно на их долю выпала эта болезнь», — заметил он.

Я думаю, каждому из нас записано на небесах свое, и нужно принимать это со смирением. Может быть, такой подход помогло мне выработать мое пребывание в Индии, где совсем другое отношение к смерти: никто никого не пугает болезнями, утверждая, что они кара Господня. Смерть, как и земной путь, — только этапы многократной жизни, и люди с этим живут. Дома тоже не было гнетущей атмосферы. Разумеется, дочки огорчались, но пробовали по-своему шутить: «Мама, не остывай!» Я боялась истерии, потому что именно она ослабляет нашу волю преодолеть кризис. Но больше всего я боялась за детей.

Мне казалось, будто кто-то обрывает мое время. Все вдруг обрело иную ценность. Это сравнимо с состоянием, когда любовь своей жизни встречаешь в зрелом возрасте. И надо спешить, потому что жаль времени, которое ушло без этого человека. Душой я все еще хотела быть всюду. Худая, как тростинка, я выступила в фильме Анджея Баранского «Две луны» по рассказам Марии Кунцевичовой. Я никогда раньше не работала с этим режиссером, между тем мне очень нравится его взгляд на мир. Когда мне прислали сценарий, я поспешила рассказать его содержание своему близкому другу актеру Карлу Тесслеру. Там представлены две среды: евреи, жившие с престарых времен в Казимеже, и дачники — артисты и художники. Действие происходит в пейзаже Казимежа Дольного на Висле в последнее лето свободной Польши. Карл происходит из английской еврейской семьи, он тогда еще не говорил по-польски, но сценарий его очень заинтересовал. На зеленом, залитом косым предвечерним светом дворике позади дома, в котором мы жили вместе, я сфотографировала его в сдвинутом на затылок котелке, с трехдневной щетиной, с маленьким желтым цветком где-то на фоне. Один из снимков я осмелилась выслать Анджею Баранскому. Таким образом мы с Карлом очутились на съемочной площадке «Двух лун». Карл сыграл художника Шимона. Под конец съемок я должна была лежать в шезлонге на пляже, но была так слаба, что и этого не могла сделать. Все это время меня поддерживали сила духа, доброта и забота Карла.

Чуть позже, когда я уже могла двигаться по дому, Казимеж Тарнас предложил мне небольшую роль Эвелины графини Опольской в фильме по известному роману Корнеля Макушинского «Барышня с мокрой головой», предназначенному для подростков. Я с благодарностью приняла предложение. Все в группе знали, что я чувствую себя неважно, и относились ко мне необыкновенно чутко. После съемок я уже не могла подняться с постели. Каролина упорно искала врача, который сумел бы наконец поставить правильный диагноз. Моим спасителем стал профессор Витольд Бартник. Он даже не стал изучать результаты анализов и обследований, проведенных в самых серьезных клиниках Парижа и Гамбурга. Первое, что он предписал, — сделать исследование реакции на клетчатку. Но ведь аллергией на этот элемент страдают преимущественно дети. Оказалось, что так и есть: причина моей болезни — аллергическая реакция на зерновые продукты. Соответствующая диета вернула меня к жизни.

Я поехала в места своей молодости, а именно в Казимеж, и всего через несколько дней пребывания там почувствовала себя отдохнувшей. Набухшее во мне напряжение исчезло. Я снялась в очередном фильме Анджея Баранского «День большой рыбы» по рассказу Корнеля Филиповича. Главную роль в этой картине исполнял Ян Пешек, а я уже несколько лет наблюдаю за работами этого актера, восхищаюсь ими. Я попросила разрешения сфотографировать его, хотя боялась отнять у него время. Я предложила ему расположиться на фоне роскошной гортензии. Тогда же я сделала снимки Марека Вальчевского. С ним в «Дне большой рыбы» мы играли супружескую пару. Когда мы ждали свой план, я задвинула его в дикий виноград, которым оброс «играющий» в этой картине дом. В объективе аппарата я видела теплый и одновременно лукавый взгляд Марека. Потом я послала Яну и Мареку эти фотографии. В ответ пришли милое письмо от Яна Пешека и телеграмма от Марека с благодарностью. Не знаю, сделано ли это было из чистой вежливости или

им на самом деле понравились мои работы... Эти опыты придали мне смелости. Так началась моя серия портретов актеров-мужчин на зеленом фоне: Януша Гайоса, Даниэля Ольбрыхского, Макса фон Сюдова. Вероятно, потому что они не относились ко мне как к профессиональному фотографу, они оставались естественными, не прибегали к «самообороне», к которой мы, актеры, прибегаем, когда нас фотографируют. Как я уже вспоминала, у меня осталось мало моих детских фотографий, наверное, поэтому я так часто и с таким удовольствием снимаю своих дочек.

Все, что нас окружает, можно увековечить на фото. Я снимаю животных, цветы, фрукты, а потом фотографии посылаю друзьям как почтовые открытки, потому что есть в них что-то личное, мое. Когда-то у меня была любимая собака, я сплетала ей венки из васильков, надевала на голову, и она послушно мне позировала. Нет уж той собаки и васильков тоже нет, но в ящике моего бюро лежат фотографии Панкрация.

Но больше всего меня интересуют люди. Их обычаи, нравы, то, как они одеваются, как молятся, как ссорятся... Я стараюсь сохранить на снимках что-то из их жизни. Например, в Бразилии я снимала детей, бегающих по пляжу с разноцветными воздушными змеями. Конечно, я не репортер, меня не интересуют люди в крайнем положении — очень бедные, очень уродливые или очень старые. Если ты сам сыт, вымыт и хорошо одет, ты не должен просто так фотографировать тех, кому всего этого не досталось.

А теперь мне пришло в голову нарисовать серию картинок. Жду того момента, когда закончу более важные вещи и начну писать. Наверняка это доставит мне радость.

Я люблю читать, но только дневники, переписку, исторические книги. Не читаю беллетристику, в моей жизни нет места для такого чтения. У меня свой взгляд на вещи, и я не испытываю ни малейшей потребности в подтверждении своей позиции. Я привыкла читать несколько книжек одновременно и стараюсь этому же научить детей. Просто я считаю полезным переходить от одной книжки к другой, потому что это помогает воспринимать с определенной отстраненностью каждую из них.

Когда во время съемок я живу в гостинице, мой номер обрастает то чашами с фруктами, то фотографиями. Снимки детей и животных я выставляю на столике либо вставляю в рамки висящих на стенах картин. Тогда в моем временном жилище создается обстановка, приближенная к атмосфере моего дома.

Я хочу уметь делать все, что открывало бы передо мной мир. Я независима. Независимость и свобода — без них я не сумела бы жить. Это так просто — рассчитывать всегда и прежде всего на себя. Я не ищу любой ценой чувство безопасности, опоры, помощи у других.

Оглядываясь, я вижу за собой заходящее солнце. У меня есть сдружившаяся со мною много лет назад пишущая машинка «Олимпия». Она портативная, я всюду могу брать ее с собой, мои размышления не нуждаются в корректуре: так и так они несовершенны. Мне достаточно препятствия, каким является каждый новый лист чистой бумаги. Я пишу, словно беседую сама с собой, пишу для того, чтобы лучше себя понять, больше о себе узнать.

Читая книги-воспоминания, книги-дневники, я почувствовала угрызения совести. Основательно выстроенные мысли, записанные в хронологическом порядке события сами складываются в целое. Я засомневалась в своем собрании раздумий и воспоминаний. Не все, что имеет обложку, является книгой. Я записала то, что помнила, а что не записала, хотя и помню, не укладывается в фразы. Я слишком долго защищала свою приватность, чтобы теперь перешагнуть этот барьер — невидимый, но крепко во мне выстроенный.

Перевод с польского и примечания Ирины Рубановой

S U M M A R Y

Writing for cinema: crisis professional or industrial?
Round table talk at the Sochi film festival (2007).

Elena Stishova — Kirill Razlogov
There is no uninteresting films
Sochi-2007.

Dmitry Savelyev
A look at the «Things»
Review of Alexei Popogrebsky's SIMPLE THINGS (Russia).

Stanislav F. Rostotsky
Burden of desire
Review of Anna Melikian's SIREN (Russia).

Marina Drozdova
Tremor
Review of Alexei Mizgiryov's FLINT (Russia).

Evgeny Gusyatinsky
Survival of the strongest

Viktoria Belopolskaya
Death and curious adventures of small businessmen

Irina Lyubarskaya
Sochi in Shorts

Selectors for the festival programs on criteria of selection.

Andrei Zvyagintsev
Reality is a myth
Interview with the filmmaker by Galina Pereverzeva.

Alexandra Mashukova
Whether tsar or beggar...
Portrayal of the actor Viktor Sukhorukov.

Zinaida Mirkina
GULAG and Commandments
LENIN'S LEGACY (VARLAM SHALAMOV) by Nikolai Dostal.

Marina Razbezhkina
Contour lines of a small world
Problems of dramaturgy in documentaries.

Anna Gudkova
Peculiarities of national pitching
Sochi-2007: competition of the production projects.

Sergei Solovyov
Borisov: «It is necessary to construct everything»
The director talks about his co-work with the production designer Alexandre Borisov.

Denis Chervyakov
Everybody with everyone
Script.

Beata Tyszkiewicz
Not all for sale
Memoirs of the Polish actress (the end).

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

07-42920

-8 НОЯ 2007

Журнал издается при поддержке компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Екатерина Самылкина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 07.09.07. Подп. к печати 20.09.07
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,78
Заказ 0175. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

ДОМ-2
ТНТ

КОМЕДИ
КЛАБ
ТНТ

СЧАСТЛИВЫ
ВМЕСТЕ
ТНТ
www.tnt-tv.ru

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРТЕМЬЕВОЙ, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, К.БОГОСЛОВСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Е.ДУЛЬГЕРУ, Е.ЗАЙЦЕВОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Почему в России справедливость важнее свободы?
Артхаус и прокат: друзья или антагонисты?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

МОСКВА-2007:
«ПУТЕШЕСТВИЕ С ДОМАШНИМИ ЖИВОТНЫМИ» Веры Сторожевой
«НИЧЕГО ЛИЧНОГО» Ларисы Садиловой
«НЕЗНАКОМКА» Джузеппе Торнаторе
«ДЕНЬ НОЧЬ ДЕНЬ НОЧЬ» Джулии Локтев
«ЛЕДИ ЧАТТЕРЛЕЙ» Паскаля Феррана
«ЖИЗНЬ ДРУГИХ» Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ БЫКОВ
СЕМЕН ЭКШТУТ
МАРИЭТТА ЧУДАКОВА

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ИНГМАР БЕРГМАН
ДЖАФАР ПАНАХИ
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Мифологические мотивы в фильмах Кустурицы
Искусство против всех

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВАДИМ АБДРАШИТОВ
РОМАН БАЛАЯН

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Сериалы: welcome в мир иной
Бренд в кино

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Сергей Соловьев о Георгии Рерберге

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Дирк Богард. ЧЕЛОВЕК ПРАВИЛ
Анастасия Пальчикова. ВРЕМЯ ГОВОРИТЬ ГЛУПОСТИ

2 0 0 7